

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO**

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

***MANUAL DE FLORA FANTÁSTICA* DE EDUARDO LIZALDE: LA FRAGILIDAD DE
LAS TAXONOMÍAS**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA**

PRESENTA

ANA MARÍA BENÍTEZ AGUILAR

LECTORES

**DR. ALFREDO PÉREZ PAVÓN
DR. TOMÁS BERNAL ALANÍS**

ASESORA
DRA. EDELMIRA RAMÍREZ LEYVA

ESTA INVESTIGACIÓN RECIBIÓ FINANCIAMIENTO DEL PADRÓN NACIONAL DE POSGRADOS DE CALIDAD
DEL CONACYT
MÉXICO, D. F., A 10 DE NOVIEMBRE DE 2014.

*Para ti y por ti, Miguelito,
siempre todo por ti.*

Índice

Introducción	4
1. El <i>Manual de flora fantástica</i> como Bestiario	
1.1 Del bestiario medieval al moderno	9
1.2 Reinventando la tradición	15
2. Intertextualidad en el <i>Manual de flora fantástica</i>	
2.1 Reescritura de los textos	24
2.2 La existencia amenazadora de las plantas	29
3. El <i>Manual de flora fantástica</i> como híbrido	
3.1 Algunas consideraciones sobre lo híbrido	47
3.2 Criatura y texto	52
4. El <i>Manual de flora fantástica</i> como texto rizomático	
4.1 El rizoma en la escritura	62
4.2 Multiplicidad y heterogeneidad	67
5. La fragilidad de las taxonomías	
5.1 Algunas consideraciones sobre las taxonomías	76
5.2 Hacia una taxonomía inabarcable	83
Conclusiones	93
Bibliografía	96

Introducción

*Aprendí,
en la fraternidad de los árboles,
a reconciliarme,
no conmigo:
con lo que me levanta, me sostiene, me deja
caer*

Octavio Paz, “Cuento de dos jardines”

*Yo soy un hombre para quien
el mundo exterior existe.*

Théophile Gautier.

El hombre posee un inquieto afán por las taxonomías, afán que es comprensible ante la enorme variedad que el universo muestra antes sus ojos, ansioso por comprenderla y asirla, el ser humano clasifica, aísla, discrimina, intenta acceder a ella por medio de los más variados sistemas. Y cuando cree llegar al orden, surge nuevamente la crisis, el contenido se derrama. El caos se torna presente y es necesario cuestionar dichas clasificaciones, sobre todo cuando éstas se han vuelto la cárcel del pensamiento.

El término “taxonomía” actualmente se aplica para clasificaciones de diversa naturaleza. Sin embargo, tuvo sus orígenes en la botánica, en los herbarios que describían e ilustraban numerosas especies de plantas. Estos libros intentaban apegarse lo más posible a la realidad, pero, al igual que los bestiarios, no lograron escaparse de la imaginación medieval que intentaba ver en las plantas connotaciones mitológicas, morales o simbólicas.

La existencia silenciosa e inmóvil de las plantas ha provocado, desde tiempos antiguos, la inquietud de descubrir el secreto que esconden en su interior. Desde la concepción fabulosa y terapéutica de las plantas en la Grecia clásica, pasando por su carácter mágico y precursor de la medicina moderna en la Edad Media hasta sus propiedades religiosas y curativas en los pueblos prehispánicos de América, la vida vegetal ha estado íntimamente vinculada con la vida del hombre. Este lazo se extiende hasta nuestros días y hacia las manifestaciones artísticas. Sólo bastaría evocar el recuento de algunas obras poéticas o plásticas que han abordado el tema de las plantas para darnos cuenta de su relevancia en el arte, terreno en el cual no se explora sólo las utilidades prácticas de los vegetales, sino su existir, su lugar en el universo, su misterio. Una de estas obras literarias dedicadas al reino vegetal es el *Manual de flora fantástica* de Eduardo Lizalde.

Escrito en 1997, el *Manual de flora fantástica* está formado por veinticinco textos cortos de difícil clasificación genérica en los cuales se confunden la poesía, la narrativa, el ensayo y las referencias científicas. En sus páginas el lector se enfrentará a seres vegetales monstruosos, sensibles, muchas veces superiores a los humanos. La pasividad de las plantas se convertirá aquí en una vida fantástica, abrumadora y capaz de despertar en el hombre el temor de no ser el monarca de la creación. El libro de Lizalde se pretende sencillo en la brevedad de sus textos, en la manifestación de ser un humilde “manual” donde el autor se considera como “un profano en el templo del sobrecogedor universo de la flora”. Sin embargo, esta obra, que invita a descubrir la vida misteriosa de las plantas, es en realidad

un intrincado tejido de conexiones con múltiples mundos. Su aparente sencillez encierra un grandioso objetivo: dar cuenta de un universo inagotable.

Las criaturas que habitan el *Manual de flora fantástica* son seres que transgreden su lugar en la clasificación de los seres vivos, híbridos amenazadores que burlan las taxonomías biológicas al fusionarse con otros reinos. Su descubrimiento alterara el orden de nuestro pensamiento para abrirlo hacia otras posibilidades mucho más flexibles.

El presente trabajo tiene como objetivo demostrar que el *Manual de flora fantástica* posee un sistema de heterogeneidad, multiplicidad y conexiones que se oponen al clásico modelo jerárquico a través de la creación de textos y seres híbridos, cuyo existir lleva implícita la transgresión de las taxonomías con la finalidad de modificar y ampliar la percepción de la realidad y la manera de ordenar el mundo.

Se pretende analizar en la obra su intertextualidad, sus diferentes manifestaciones híbridas y su escritura rizomática. Estos tres principales elementos estarán estrechamente relacionados con la fragilidad de las taxonomías, la cual considero el hilo conductor en la intersección e importancia que tienen dichos aspectos dentro del libro.

He dividido mi tesis en cinco capítulos. El primero de ellos se dedica a explorar los antecedentes del *Manual de flora fantástica* en el género del Bestiario, qué es lo que lo acerca y qué lo aleja de esa tradición y cómo la reinventa. El segundo apartado trata sobre la función de la intertextualidad en el libro, aprovechando este análisis para hablar sobre la existencia amenazadora de las plantas que Lizalde crea en su *Manual* a partir de los algunos intertextos que incorpora. La tercera parte estudia su carácter híbrido tanto en el aspecto

textual como en el de la existencia de sus criaturas. El capítulo cuatro se ocupa de explicar la escritura rizomática de la obra, así como su relación con este sistema de pensamiento desarrollado por Deleuze y Guattari. Finalmente, el último apartado pretende relacionar todo lo expuesto anteriormente con el tema de la fragilidad de las taxonomías, integrando los principales puntos de cada capítulo para encontrar el hilo conductor que los une dentro del *Manual*.

Quiero comentar, a manera de cierre de esta breve introducción, que una de las cosas que más disfruté de la lectura del *Manual de flora fantástica* es esa sorprendente capacidad que tiene de conectar al lector con numerosos textos quizá olvidados o desconocidos, pero imprescindibles para entender un universo inagotable como lo es la existencia de las plantas y su relación con los seres humanos. Asimismo estoy en deuda con los profesores de la UAM-A que me ayudaron a ampliar estas conexiones y supieron ver acertadamente en el *Manual de flora fantástica* la relación con valiosas obras que amablemente me recomendaron para sustentar mi trabajo. Agradezco primero a mi directora de tesis, la Dra. Edelmira Ramírez, por su asesoría, su paciencia y apoyo en la realización de mi proyecto; al Dr. Alfredo Pavón por el tiempo que gentilmente dedicó a la lectura atenta de mi texto; al Dr. Christian Sperling por descubrirme el asombroso libro *Mil Mesetas* de Deleuze y Guattari; al Dr. Tomás Bernal por revelarme la obra de Michel Tournier que me llevó a la reflexión sobre las taxonomías; a mi colega y maestro Fernando Martínez por enviarme *Entre filosofía y literatura* de Foucault, cuya lectura me condujo a *Las palabras y las cosas*; al Dr. Alejandro de la Mora por haber puesto en mis manos el hermoso libro de Manuel Rojas Garcidueñas, *De la vida de las plantas y de los hombres*, en el que aprendí

que las ciencias de la vida no deben estar alejadas de las ciencias del espíritu, y que “somos, pues, seres fisicoquímicos, sujetos a las leyes de la materia. Esta convicción no debe sernos humillante sino hacernos sentir parte integrante del Universo y llevarnos a ocupar un lugar en armonía con el resto del Cosmos.”*

Agradezco también a toda la excelente planta docente y al personal que hace posible la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, y en especial muchas gracias al Dr. Vicente Francisco Torres por su excelente calidad humana y por haberme dado la oportunidad de pertenecer a la primera generación de este posgrado.

* Manuel Rojas Garcidueñas, *De la vida de las plantas y de los hombres*. México, FCE-SEP-CONACYT, 1991, p. 16.

1. El *Manual de flora fantástica* como bestiario

1.1 Del bestiario medieval al moderno

Si fuese necesario asignarle una clasificación, el *Manual de flora fantástica* de Eduardo Lizalde formaría parte de un género inaugurado por Borges y Margarita Guerrero: el de los manuales modernos que compendian seres fantásticos.¹ Desde su propio título, el libro de Lizalde se declara heredero del *Manual de zoología fantástica*, también lo afirma el autor en “Delirio de la mandrágora”, uno de los textos que lo componen:

Ya lo ha dicho Borges en el prólogo de su *Manual de zoología fantástica*, al que simplemente se rinde otro homenaje con la presente colección: “la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios.”²

Este tipo de “manuales” tienen sus antecedentes inmediatos en los bestiarios antiguos. En un sentido general, la palabra “bestiario” puede referirse a cualquier texto que trate de animales reales o imaginarios. Si nos apegamos a su descripción más formal y

¹ En el *Manual de zoología fantástica*, los autores expresan en el prólogo la novedad de su libro: “...este libro, acaso el primero en su género...” Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios. Obras completas en colaboración*, Barcelona, Emecé, 1997, p. 11.

² Eduardo Lizalde, *Manual de flora fantástica*, en *Almanaque de cuentos y ficciones*, México, Era, 2005, p. 171.

original, un bestiario es una obra didáctica escrita en la Edad Media a modo de catálogo que incluye una serie de descripciones de animales, plantas y minerales. Aunque los textos que tratan el tema de los animales tienen sus orígenes en la mitología griega y en algunos estudios científicos como los de Plinio y Aristóteles, el canon del género es creado durante la Edad Media. La mayoría de los bestiarios medievales eran considerados como verídicos dentro de su relativamente limitado marco de información, poseían un carácter enciclopédico y conjugaban en sí el conocimiento científico y la finalidad moralizante de la ética cristiana. Este tipo de bestiario producía animales fantásticos por error. Su intención era ofrecer un informe lo más apegado a la realidad, pero el carácter aún deficiente de la ciencia (al describir un objeto que no era fácil tener a la mano para estudiarlo a fondo), los errores de dictado y de traducción sumados a la ingenuidad provocaban equivocaciones. Es necesario, al intentar hacer una definición del género, considerar que cada bestiario tiene sus propias particularidades, así lo aclara Ignacio Malaxecheverría:

Decir, como Nilda Guglielmi, que un bestiario es «una obra pseudocientífica moralizante sobre animales, existentes y fabulosos», supone un loable esfuerzo de síntesis, lamentablemente baldío. Me apresuro a decir que no tengo mejor definición que ofrecer a cambio; pero “pseudocientífica” supone un juicio de valor escuálido en el concepto moderno de ciencia; “moralizante” sólo define a determinados bestiarios -no, por ejemplo al denominado “de Cambrai”, cuyos animales no van seguidos de moralización alguna, ni al bestiario amoroso de Richart de Fornival: “existentes y fabulosos”-, tampoco es totalmente exacto si no se precisa el segundo concepto, por la razón de que prácticamente

a todas las bestias del *Physiologus* y sus traducciones se les atribuyen propiedades “reales” (al margen de los significados religiosos, o eróticos) de las que carecen de hecho.³

Y concluye que no hay un solo bestiario, sino muchos, aunque procedan de una misma fuente (El *Fisiólogo*) y que existe también un “Bestiario desmedido e inabarcable” que reúne en sí a todas las bestias de la literatura medieval.

Los bestiarios mantuvieron su vigencia hasta el Renacimiento. En el siglo XVI la racionalidad, lo analítico, el impulso pagano y desacralizador, además de los avances científicos hacen que los elementos fantásticos y el carácter moralizante desaparezcan. Se empiezan a producir obras descriptivas apegadas a la realidad. La necesidad de imaginar seres fabulosos prevalecerá hacia finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, pero las criaturas inventadas por el ser humano ya no estarán jamás unidas a las creadas por la naturaleza y serán relegadas a lo irracional. Aun así quedaron como constancia de su existir numerosas bestiarios como el *Liber monstrorum de diversis generibus*, el Bestiario de Philippe de Thaün, *De besflis et alús rebus*, *Bestiaire d'amour rimé*, el *Nuzhatu -l - QuLúb*, el *Liber de proprietatibus rerum*, el *Bestiario moralizado de Gubbio*, el *Libellus de natura animallum*, *De las propriotas de las animanas* y *Proprietez des bestes*.

La tradición de los bestiarios medievales es aprendida por los conquistadores del Nuevo Mundo. Las crónicas de indias dan relación de animales –y también de plantas- de las tierras americanas como seres maravillosos, monstruosos o diabólicos. Pero en este caso

³ Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999, p. 197.

los fines cambian, sus objetivos primordiales fueron describir experiencias, descubrimientos. Su intención no consistía en moralizar sino en informar a los europeos sobre las cosas a las que se enfrentaban, queriendo además encontrar en ellas los elementos sobrenaturales que habían asimilado de la tradición europea. Los bestiarios en las crónicas no hacen referencias textuales a fuentes anteriores, como sucedía en los medievales. Lo que se plasmaba en ellos era la descripción de lo que los indígenas contaban a los europeos o la observación a los animales de América por parte de los cronistas. De este modo, las crónicas de indias, a diferencia del bestiario tradicional, eran producto de una experiencia más o menos directa. Sin embargo, los bestiarios americanos del Nuevo Mundo no tuvieron la misma relevancia que los medievales al ser diferentes en objetivos y estructura. Las descripciones no funcionaban como una obra dedicada exclusivamente a la descripción de los seres sino que se encontraban insertas en crónicas destinadas primordialmente a la información general de las experiencias en las tierras nuevas.

Será hasta el siglo XX cuando el género vuelva a cobrar importancia en los bestiarios modernos. Este tipo de obras retoman la tradición del bestiario antiguo, pero se diferencian al no poseer ya la finalidad de moralizar, lo que importa más es su carácter ficcional, su voluntad inventiva, la de crear y describir intencionalmente seres fantásticos. Las principales características de los bestiarios modernos, según Noguero Jiménez⁴, son: brevedad, hibridez genérica e intertextualidad. Al igual que el bestiario medieval, estas formas literarias, en un principio, hacen suya la mezcla entre prosa y poesía, pero después

⁴ Francisca Noguero Jiménez, “Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida”, en *Variaciones Borges*, Pittsburgh, 33, 2012, pp. 127-148.

aspirarán a la desintegración de las fronteras entre diversos géneros literarios, mezclándolos desordenadamente dentro de sus breves páginas. Esperanza López Parada hace un extenso recuento de los bestiarios modernos. Empieza con los europeos y sigue con los americanos, señalando los años cincuenta como el periodo de mayor auge. A esta época pertenecen *Bestiario* de Cortázar (1951); *Mundo Animal* de Di Benedetto (1953), *Jaulario* de Pligia (1955); *Manual de zoología fantástica* de Borges y Margarita Guerrero (1957); “Bestiario” en *Estravagario* de Neruda (1958); *Punta de plata* de Arreola (1959); *Historia Natural das Laranjeiras* de Alfonso Reyes (1959). Y la producción continúa en los sesenta: *Nuevo diario de Noé* de Arciniegas (1963); “Parque de diversiones” de José Emilio Pacheco (1963); *El fabulista* de Rogelio Llopis (1963); “Bestiario” de Anderson Imbert (1965); *El gran Zoo* de Guillén (1967); *El fabulario* de Gudiño Kieffer (1969); y *La oveja negra y demás fábulas* de Monterroso (1969).⁵

Pero si es verdad que los bestiarios modernos comparten ciertos rasgos entre sí, lo es también que cada uno de ellos hace un manejo especial de la tradición de la que parten. López Parada, al hablar de cómo los escritores se enfrentan a un modelo heredado de otra cultura, encuentra la solución que los autores de los que hablamos dieron a esta problemática:

...una vez iniciada una tarea comparativa o de prospección de fuentes, me encontré con que, aunque estos autores poseían una información más o menos amplia –habían leído con mayor o menor asiduidad bestiarios medievales-, lo que verdaderamente

⁵ Esperanza López Parada, *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993, p. 10.

pesaba sobre ellos era algo así como una idea natural, un concepto inmanente, un principio interior y no aprendido de lo que fue o quiso ser el género y de lo que podían hacer con él.⁶

De esta manera se evidencia la libertad con la que estos escritores se enfrentan al viejo modelo. Por un lado respetan la tradición y aprovechan de ella lo que consideran valioso, por otro se apartan de lo que ya no les pertenece para dar paso a sus intereses inmediatos. Así, encontraremos diversas maneras de retomar el tema del bestiario, desde la aparición o el recuento de animales reales o fantásticos hasta una crítica social y política a través de las bestias.

⁶ López Parada, *ibid.*, p. 11.

1.2 Reinventando la tradición

Es el *Manual de zoología fantástica* de Borges y Margarita Guerrero uno de los libros más importantes de los bestiarios modernos. Esta obra es una compilación de textos sobre seres imaginarios donde las referencias eruditas y la intertextualidad tienen un papel fundamental. El *Manual* de Borges “...inauguró una línea de creación -heredera de la *Historia Animalium* grecolatina y alejada de los presupuestos moralizantes de los bestiarios medievales— caracterizada por el desapego de la realidad, la defensa del minimalismo y la conciencia de su novedad.”⁷

Si el *Manual de flora fantástica* de Eduardo Lizalde rinde homenaje al de Borges, se está declarando como heredero de una tradición con la que comparte semejanzas, pero, a la vez, también se aleja de sus antecesores debido a sus diferencias. En primer lugar, el *Manual* de Lizalde se distingue por no abordar la zoología fantástica sino la flora, rasgo que lo acerca a los bestiarios antiguos, pues el antecedente directo del canon medieval se encuentra en el *Fisiólogo* un libro anónimo redactado en griego que fue escrito en Alejandría entre los siglos II y V, y que, como lo indica su nombre, trata tanto de animales como de plantas y minerales. El *Fisiólogo* gozó de gran popularidad en la Europa Medieval y fue traducido al latín y a casi todas las lenguas vernáculas para difundirlo. Pero al traducirlo, su nombre cambia, el título de *Fisiólogo* se convertirá en *Bestiario* y en sus

⁷ Noguerol, *op. cit.*, p. 129-130.

derivaciones futuras se dará prioridad a los animales, apegándose al nuevo nombre. Sin embargo las plantas y los minerales tuvieron apariciones más o menos importantes en las páginas del bestiario antiguo. Fueron los tratados que pretendían ser puramente científicos los que dedicaron mayor espacio a los vegetales. *De materia medica* de Dioscórides fue, desde el periodo clásico, la obra primordial que hablaba exclusivamente de plantas. Las derivaciones que se hicieron de este libro eran cada vez menos científicas al introducir elementos mágicos y supersticiosos. Lo mismo ocurrió con los herbarios medievales los cuales eran tratados de botánica referentes a plantas medicinales y que, al igual que los bestiarios, incluían ilustraciones con la finalidad de hacerlos más explícitos, sin embargo los copistas distorsionaban con sus propias versiones el contenido original. En el siglo XII los herbarios empiezan a constituir una fuente indispensable de avance para la ciencia, entonces desecharán por completo la fantasía.

Es importante señalar que en el *Manual de flora fantástica* no hay referencias directas al género del bestiario, lo cual es comprensible al no tratar de bestias sino de plantas. El autor concede mayor relevancia a los tratados científicos y a otras obras literarias cuando quiere hablar de las fuentes más antiguas que le sirvieron de inspiración. Pero las características del *Manual* lo acercan más al bestiario aunque sean los vegetales los principales protagonistas y no los animales. Es obvio que su carácter ficcional lo aleje, por supuesto, de los tratados puramente científicos, aunque en algunos de sus textos se puedan leer párrafos que aparentan pertenecer a serios estudios de botánica. Sin embargo, Lizalde se interesa en dejar claro la finalidad de su libro:

...no es este un libro histórico ni científico ni antológico, sino la aventura literaria de un profano en el templo del sobrecogedor universo de la flora natural y legendaria, que han arropado y deslumbrado la existencia de todas las artes y culturas. Por la misma razón, no intento aportar más pistas bibliográficas que las muy visibles dentro de los propios textos del conjunto.⁸

Así, se manifiesta el carácter ficcional del *Manual de flora fantástica*. Es la literatura la que predominará sobre ese arsenal documental, la que lo guiará y le dará sentido:

Aquí se mezclan sólo imágenes cobradas, con paciente maña, de la tradición literaria universal, de las mitologías y del vastísimo arsenal de las supersticiones populares, que se aderezan con algunas ficciones y ensueños literarios del autor.⁹

Lizalde caracteriza su libro no como una antología o como una obra histórica o científica, sino como un texto imaginario que compone a su manera las referencias de la “tradición literaria universal” que han abordado el tema de las plantas. Sus ficciones y ensueños lo acercan a los bestiarios antiguos, pues aunque en éstos la fantasía no era completamente deliberada, la distorsión de la realidad constituye uno de sus rasgos más sobresalientes. Además su estructura, es decir su presentación casi a manera de catálogo – aunque desordenado- y la combinación entre prosa y poesía, lo identifican también con el bestiario medieval, el cual, como ya se había señalado, poseía carácter enciclopédico y

⁸Lizalde. *cit.*, p. 164.

⁹*Ibid.*, p. 171.

citaba referencias anteriores, cualidades de las que también goza el *Manual de flora fantástica*.

Asimismo, la relación del *Manual* de Lizalde con el de Borges lo inscribe dentro de la tradición del bestiario debido a que el *Manual de zoología fantástica* es un claro heredero del canon. He aquí una muestra de cómo sus características vinculan a este último con sus antecedentes:

La selva de textos, las referencias cruzadas no podían ser asumidas con más naturalidad por otro que no fuese Jorge Luis Borges. Su *Libro de los seres imaginarios* parece reproducir, incluso el quehacer gótico, con una profusión de fuentes vertidas sin discriminación jerárquica alguna, amalgamadas sin otro orden que el laxo del alfabeto, dispersas, múltiples, inesperadas.¹⁰

El *Manual de flora fantástica*, con la diferencia de no seguir ningún tipo de orden como el alfabético en Borges, comparte las cualidades arriba citadas, y es a través de esta correspondencia que podemos ver el apego y la voluntad de Lizalde por seguir en la misma línea que el escritor argentino. Sin embargo, otro rasgo original en el libro del escritor mexicano es que no se limita sólo a describir a sus criaturas para después mezclarlas con sus comentarios y la información erudita como magistralmente lo hizo Borges. Gran parte de los textos del *Manual* de Lizalde se aventuran a narrar una breve historia, y se asigna a algunos relatos un tono didáctico, pero a la vez irónico o humorístico, lo cual lo vincula con

¹⁰ López Parada, *op. cit.*, pp. 22-23.

el carácter primigenio del bestiario, pero reinventándolo. Así, cuando en “Adúltera consorte” nos habla sobre el pecado carnal que comete un científico al involucrarse amorosamente con una planta de aspecto femenino, el autor concluye:

Todo pecado mortal engendra goces imprevistos y castigo infernales. El profesor vio incrementada su prole con seres semihumanos, todos de sexo y aspecto femeninos, hijas de Pan y de Adán, de las que tiene usted que cuidarse si no quiere recibir una desagradable (o agradable) sorpresa, cuando decida aventurarse pecaminosamente por las calles parisinas de la Madeleine o las indómitas aceras mexicanas de la Avenida Insurgentes.¹¹

Este juego aleccionador lo encontramos también en “Cosecha de los demonios”:

Hay que aprender la lección: si usted es dueño de un perro negro y descubre una mandrágora en su jardín, no ceda a la tentación de emprender la cosecha demoniaca, si es que no está dispuesto a compartir su lecho con su propio zombie por toda la existencia.¹²

El manejo de la ironía y del humor identifica al *Manual* de Lizalde con los bestiarios modernos pues en ellos:

El enfoque irónico del saber es un medio excepcional para cuestionar los mecanismos descriptivos del mundo y

¹¹ Lizalde, *op. cit.*, p. 184.

¹² *Ibid.*, p. 204.

descodificar la realidad personal de cada autor. La ironía da fuerza y sentido a las formas breves. Ambiguamente se apropia de las figuras animales que mimetizan o simbolizan los comportamientos humanos. Perturba la ilusión de la ficción y pretende crear otra nueva, a otro nivel, con la complicidad del lector.¹³

Es decir, la ironía en el *Manual* funciona como un modo más de reinventar el canon del bestiario, superar el tono didáctico original al mismo tiempo que el carácter ficcional se perturba para dar paso a un juego con el lector. Son muchos los textos en los que Lizalde hace uso de este recurso.

Entre las características que comparte tanto con los bestiarios del siglo XX como con los antiguos, encontramos también la mención de la flora de México y de textos como el *Códice florentino*, rasgos que lo identifican con los bestiarios de las crónicas de indias, pero que también lo vinculan con los modernos. Los seres descritos por Sahagún son fuente de inspiración para los escritores de los bestiarios del siglo XX. El “axólotl”, de *Historia general de las cosas de Nueva España*, aparece en textos de Julio Cortázar, Juan José Arreola y José Emilio Pacheco. En *Manual de flora fantástica* será el toloache la planta que se instale como la máxima representante mexicana de su recuento.

Por otro lado, resulta muy significativo que Lizalde titule su libro, imitando al de Borges, como “manual” y no como “bestiario” o “herbario”. La palabra “manual” se

¹³ Deerie Sariols Persson, “Un tigre, dos tigres... Lo antiguo y lo nuevo en los bestiarios de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar”, *CILHA* - a. 13 n. 16 - 2012 - Mendoza (Argentina), p. 13.

refiere, en el ámbito textual, a un escrito que resume lo básico o esencial de una materia. Lo anterior hace que ambos libros, primero el de Borges, luego el de Lizalde, muestren su intención de caracterizarse como sencillos recuentos incompletos, pues si son manuales, entonces sólo darán cuenta de una parte del universo que pretenden mostrar. La conciencia de la incompletud podemos verla en el prólogo de *El libro de los seres imaginarios*¹⁴:

Un libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras, que pueden multiplicarse hasta el infinito. Invitamos al eventual lector de Colombia o del Paraguay a que nos remita los nombres, la fidedigna descripción y los hábitos más conspicuos de los monstruos locales. Como todas las misceláneas [...], *El libro de los seres imaginarios* no ha sido escrito para una lectura consecutiva. Querríamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un calidoscopio.¹⁵

El mismo fenómeno ocurre en el libro de Lizalde. El autor considera su obra como “primera versión” y además revela su estado ambiguo como escritor al no poder abarcar todo lo que quisiera: “Me excitan y deprimen a la vez las descomunales e inagotables

¹⁴ El *Manual de zoología fantástica*, publicado en 1957, es ampliado posteriormente agregando más textos, con lo cual cambia su nombre a *El libro de los seres imaginarios*. Resulta curioso que al añadir otras partes, el “manual” deje de serlo para convertirse en “libro”, reforzando el juego de la incompletud. Sin embargo es mayormente conocido como *Manual de zoología fantástica* y es así como Lizalde prefiere recordarlo.

¹⁵ Noguero, *op. cit.*, p. 130.

vertientes del tema y se me quedan en el tintero...”¹⁶ Asimismo lo caracteriza como incompleto: “...este libro por naturaleza inconcluso (como toda selva)...”¹⁷, y de tema infinito: “Introducción o prólogo, para un tema infinito, sería más bien todo este libro.”¹⁸ Y aún más: Lizalde llama a su libro “incipiente *Manual*.” La actitud de considerar una obra como el inicio de algo que se podría concluir quizá en el futuro por el mismo autor o por otros, además de expresar la imposibilidad del escritor de contener en un libro un tema inagotable, lleva implícito una invitación abierta a seguir transformando la tradición, a seguir imaginando seres de los más variados aspectos y combinaciones, a que su continuadores jueguen “...con las formas cambiantes que revela un calidoscopio.”

Así, el *Manual de flora fantástica* se acerca y se aleja de la tradición antigua del canon del cual parte, se inscribe en el género del bestiario moderno, y al mismo tiempo se aparta al crear su propio existir:

Al final, el sentido de todo ello es la elaboración de bestiarios individuales como marca de fábrica del artista (cómo no olvidar al tigre borgiano y al axolotl de Cortázar). De esta manera, el concepto mismo del género ha ido cambiando con el tiempo, y expresa, más que el glosario medieval, el imaginario animal o mitología de un escritor.¹⁹

Detrás de los diferentes fines de los bestiarios (moralizantes, didácticos, descriptivos, informativos, imaginativos, irónicos, etc.) se encuentra escondido el deseo del hombre de apartarse por un instante del rígido mundo de la razón, aunque esto equivalga a entregarse a

¹⁶ Lizalde, *op. cit.*, p. 168.

¹⁷ *Ibid.*, p. 165.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Sariols Persson, *op. cit.*, p. 17.

la zozobra, a lo inquietante, al temor a lo desconocido. La diferencia entre las distintas perspectivas en los bestiarios va a depender de la mirada del escritor y del lenguaje empleado para dar cuenta de lo humano y lo no humano, lo racional y lo irracional, lo natural y lo antinatural. Los monstruos y los seres deformes hacen zozobrar las barreras situadas entre los diferentes reinos naturales. Los catalogadores, voluntaria o involuntariamente, recomponen los monstruos, y dan a luz a seres peculiares que hablan de lo que somos o de lo que deberíamos ser.

2. Intertextualidad en el *Manual de flora fantástica*

2.1 Reescritura de los textos

Eduardo Lizalde inaugura su libro *Manual de flora fantástica* con un breve prólogo en el que alude a algunas “pistas bibliográficas” de las que su obra es deudora. Comienza citando algunas referencias científicas e históricas, nombrando figuras como Randall Schwartz, Franz Eugen Köhler, Mariano da Silva, Carle Liche, Bernardino de Sahagún, Ángel María Garibay o Miguel León Portilla. También menciona las fuentes literarias que le sirvieron de inspiración: Enrique González Martínez, Salvador Díaz Mirón, Ramón López Velarde, José Gorostiza, Octavio Paz. Se trata en verdad de un listado muy resumido, pues en el resto del libro comprobaremos que son muchos más los nombres y obras a las que se hace referencia.

Desde su propio título, el *Manual* dialoga con otras obras, lo cual expone su carácter intertextual. Según Julia Kristeva, basándose en las ideas de Mijail Bajtin, un texto literario puede verse como "un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras."²⁰ El lenguaje literario alude necesariamente a discursos que lo preceden,²¹ estableciéndose relaciones de diversa índole que transforman tanto al texto que evoca como a los citados. Al señalar abiertamente que su obra se relaciona no sólo con el texto de Borges sino con la

²⁰ Julia Kristeva. *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 188.

²¹ Mijail Bajtin. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985.

tradición literaria universal, la mitología, las supersticiones populares, además de las referencias científicas, Lizalde está dejando al descubierto la construcción ficcional de su *Manual* y al mismo tiempo la delimita al considerarla una “aventura literaria”, se declara a sí mismo como un “profano en el mundo de la flora”. Cuando devela el carácter dialógico de su obra y a la vez se reserva estratégicamente el aporte de más pistas bibliográficas, el *Manual* invita al lector a buscar las referencias para poder interpretar el sentido de los textos que lo componen. El autor transforma todas esas referencias, mezclándolas con el delirio poético, trastocando la tradición, renombrándola para erigir la propia existencia ficticia de su libro, pues “Todo texto se construye -se afirma- como un mosaico de citas; todo texto es absorción y transformación de otros.”²²

Lizalde reúne minuciosamente material referente a las plantas y lo reescribe. Al igual que en los bestiarios medievales, que citaban los textos antiguos, el *Manual de flora fantástica* se construye a través de referencias a otras obras. Lo anterior permite considerar la literatura como un proceso colectivo, no exclusivo sólo del autor, sino abierto a ser modificado por los demás, a ser reescrito. Cuando Lizalde introduce en “El experimento del doctor Rosenfranck” las referencias a *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, éste último adquiere un sentido diferente y origina la existencia de otro texto derivado de su antecesor. Así, en el momento en que Lizalde menciona: “Mary Shelley era un genio, pero no de la ficción, sino de la ciencia”²³ o “Dicen que algunos ilustres amantes de las rosas (dicen que Rilke, dicen que Rossetti) murieron infectados por una espina de rosal. No es así: murieron

²² Kristeva, *op. cit.*, p. 190.

²³ Lizalde, *op. cit.*, p. 229.

succionados por alguna vampiro camuflada en el jardín”,²⁴ no hace otra cosa que resignificar el sentido de lo conocido, reinventándolo en el espacio de su propia obra. De esta forma la intertextualidad actúa como un conjunto de correspondencias para enlazar una obra con sus antecedentes lejanos o inmediatos. Cada relato evoca una serie de textos, los cuales, a su vez, se integran al sentido del texto que los invoca, que los hace suyos y los trastoca.

En “Delirio de la mandrágora” el autor otorga a su libro el carácter de una puerta entreabierta para que el lector pueda deambular libremente por dos mundos: “Criatura y texto son, en este caso, la entornada puerta entre dos reinos y dos libros.”²⁵ Inmiscuirse en el universo del *Manual de flora fantástica* es equivalente a traspasar una y otra vez el umbral de esa puerta que Lizalde dejó entornada, enlazando una obra con otra para crear una serie infinita de correspondencias, quedarse vacilando en la frontera entre el reino animal y el vegetal. De este modo, las teorías del origen se desacreditarán por completo:

Entre los vegetales que habitaron la tierra varios miles de millones de años antes que las especies zoológicas, se encuentra seguramente el verdadero eslabón perdido del género humano, y no entre los arcaicos antropoides como creía Darwin. Era clorofila y no sangre lo que corría por las venas del verdadero Adán.²⁶

²⁴ *Ibid.*, p. 189.

²⁵ *Ibid.*, p. 169.

²⁶ *Ibid.*, p. 170.

Así lo canónico, lo establecido pasa a formar parte de una realidad cuestionable y susceptible de ser modificada. Nada está dicho, todo es propicio de ser alterado, la variedad de textos aludidos se encuentra abierta, desnuda y vulnerable dentro del *Manual* y se reafirmará también este caudal de referencias, se multiplicará y trascenderá. Este ejercicio consciente confirma la existencia de la obra como un entramado dirigido al intelecto del lector para decodificar el sentido del texto y para enfrentarse al nuevo mundo que se construye a través de otros universos.

Según el DRAE un texto es un “Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos”, esto significaría que la intertextualidad va más allá de la escritura. En el *Manual*, los vínculos se extienden hacia las leyendas, los relatos y las supersticiones populares, incluso un clásico aviso: *Cave canem* se convierte en el libro de Lizalde en *Cave florem*. Se recupera lo establecido y se desautomatiza el lenguaje, es decir, su uso habitual o conocido se altera. De esta manera se le libera de un único y lineal significado y se reproduce un nuevo texto a partir de otro, lo cual crea un vínculo estrecho entre el interior y el exterior de la obra.

Se sabe de sobra que cualquier texto literario encierra dentro de sí intertextualidades que saldrán a la luz a través de su análisis, pero el rasgo distintivo en los bestiarios modernos es usar la intertextualidad para experimentar con ella, para transgredirla a través de la ficción. Los textos citados o apenas sugeridos son tan variados como los seres que conforman el *Manual*. Las referencias estudiadas en el siguiente apartado – las cuales se eligieron para ilustrar el aspecto intimidante de las plantas que interesa al autor-

corresponden sólo a algunas de las menciones más directas o que ocupan un espacio considerable dentro de las páginas del libro, pero hay numerosas obras aludidas escuetamente tales como *Antonio y Cleopatra*, *Diccionario de autoridades* (del siglo XVIII), *Odisea*, *Manual de la Academia*, *Fedón*, *Cantos de la Tierra y del Cielo*, *Bosques de Viena*, *Las mil y una noches*, *Anales del bambú*, *The Annals of the World Deduced of the Origin of Time*, *Frankekenstein, or The Modern Prometheus*, entre otros. Su naturaleza abarca la literatura, la música, la filosofía, la historia y la ciencia.

2.2 La existencia amenazadora de las plantas

En el *Manual de flora fantástica* figuran plantas devoradoras de niños, vampiras, diabólicas, memoriosas, lunáticas, neuróticas e invisibles. Todas cualidades no atribuibles a su reino en el plano de la razón. Si el mundo vegetal ha estado presente desde siempre en la literatura, en el libro de Lizalde destaca como un conjunto de seres fantásticos con características humanas y mágicas, agobiantes y atemorizadoras.

Por supuesto, como el mismo autor lo declara, existen antecedentes de esa forma de mirar a las plantas que manifiesta el *Manual de flora fantástica*. En el libro hay suficientes referencias a textos que dan cuenta de seres monstruosos y mágicos o que relatan leyendas inquietantes sobre los vegetales, así como alusiones a obras literarias que han abordado el tema de las plantas y cuyo peculiar tratamiento coincide con la visión de Lizalde. Tal es el caso de los versos pertenecientes a *Muerte sin fin* en donde habla de este reino, su sola lectura hace comprender el poderoso influjo que ejercieron en el autor del *Manual*:

... desnudos, se sonrojan
el álamo temblón de encanecida barba
y el eucalipto rumoroso,

témpano de follaje
y tornillo sin fin de la estatura
que se pierde en las nubes, persiguiéndose;
y también el cerezo y el durazno
en su loca efusión de adolescentes
y la angustia espantosa de la ceiba
y todo cuanto nace de raíces,
desde el heroico roble hasta la impúbera
menta de boca helada... ²⁷

En los versos de Gorostiza se atribuyen a las plantas características que no poseen en realidad a través de imágenes sumamente provocadoras. Sus metáforas convierten los vegetales en criaturas capaces de sentir la efusión de la adolescencia, la espantosa angustia, la vergüenza. Lo mismo sucede con las líneas del poema de Octavio Paz:

Un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante.²⁸

Árboles danzantes o heroicos, de cristal o de agua, plantas impúberas que habitan los versos citados. Es comprensible que estas figuras desataran la imaginación creadora de Lizalde. Pero si en los poemas de Paz y Gorostiza las plantas adquieren estas cualidades,

²⁷ José Gorostiza, “Muerte sin fin”, en *José Gorostiza. Poesía y Poética*, edición crítica Edelmira Ramírez, coord., Madrid, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 84.

²⁸ Citado por Eduardo Lizalde, *op. cit.*, p. 167.

existen otras obras donde además de transmutarse, los vegetales se convierten en una amenaza para los humanos.

Lizalde cita versos de tres poetas que utilizan en sus poemas este aspecto intimidante de las plantas:

Nos visitó la muerte y se ha quedado
entre las azucenas escondida... (González Martínez).

Un pesado alcatraz ejercita
su instinto de caza en la fresca... (Díaz Mirón).

Hay horas en que la naturaleza es como un baño de deleites, con una
traición bien escondida... (López Velarde). ²⁹

La imagen de las plantas como seres amenazadores también es antigua, así lo demuestran las referencias en el *Manual* que dan fe de esto. Uno de los primeros nombres que se encuentran es el de Randall Schwartz y su libro *Carnivorous Plants* en donde Lizalde pudo leer los relatos del doctor Carle Liche, de Mariano da Silva y del capitán Arkright sobre plantas carnívoras capaces de devorar monos y hombres. De todos estos testimonios el más inquietante es el de Liche quien afirmaba ser testigo de un sacrificio de la tribu Mkodo en Madagascar al ser conducido por los nativos hasta un árbol gigante de extraño aspecto, el cual destilaba un líquido dulce y transparente, pero alucinógeno en exceso. Los indígenas obligaron a una mujer de la tribu a subir al árbol y a beber de la

²⁹ Citado por Lizalde, *Idem*.

sustancia emanada, la cual le provocó un estado de histeria, e inmediatamente el árbol empezó a devorarla. Liche relata con detalle lo que supuestamente presencié:

Los esbeltos y delicados palpos, con la furia de serpientes hambrientas acariciaron por un momento la cabeza de la mujer, y entonces, como si el instinto de una inteligencia demoniaca se apoderara de ellos, se enroscaron de repente alrededor de su cuello y de sus brazos; entonces, mientras chillaba salvajemente, la estranguló, envolviéndola entre sus tentáculos, como grandes serpientes verdes, y con brutal energía y rapidez infernal la levantaron y se contrajeron, envolviéndola capa tras capa, aplastándola con cruel rapidez y la salvaje tenacidad de anacondas devorando a su presa. Ante esta terrible escena las hordas salvajes que me rodeaban se precipitaron hacia el árbol, lo abrazaron y, con cuencos, hojas, manos y lengua, bebieron de él hasta entrar en un estado de locura y frenesí. A continuación, protagonizaron una orgía tan grotesca como repugnante. Durante diez días, las hojas del gran árbol se mantuvieron erectas hasta que una mañana, amanecieron con los zarcillos distendidos y los tentáculos flotando. A los pies del árbol yacía una calavera blanca, único signo del sacrificio que había tenido lugar días antes.³⁰

Después de leer este testimonio, que durante mucho tiempo fue considerado como verídico, es fácil identificar su influencia en el *Manual*. “Carnívoras rosadas” es uno de los textos que habla de este tipo de plantas, pero Lizalde ofrece aquí una imagen encantadora a sus criaturas, a pesar de esconder la muerte en su belleza. En “*Supremum vultur*” encontraremos un chopo devorador de humanos que, al igual que el árbol de Liche, deja a

³⁰ “Árboles devoradores de humanos” en línea <http://dunheim.blogspot.mx/2012/08/arboles-devoradores-de-humanos.html> [con acceso el 28 de mayo de 2013].

sus pies los restos óseos de sus víctimas. También en otro texto claramente irónico y de tintes políticos, “Droserácea democrática”, figuran las carnívoras como unos seres capaces de seleccionar a su gusto sus preferencias alimenticias, pues de comer “carne de perro, insectos, niños, ancianos o filete mignon” se aficionan de pronto a los gorilas y generales latinoamericanos debido a su sabor fuerte y su abundancia en estos países. Hay otros dos textos donde se menciona esta clase de flora: “Cuidado con las rosas” e “Invisibles”. En el primero se advierte al lector sobre la belleza engañosa de unas plantas travestidas en rosas, en polen, en las ramas que sostienen tres hermosos lirios, y que en verdad son vampiros. Estos ejemplares succionan a discreción la sangre de bestias, expedicionarios y colonos hasta dejarlos vacíos. La crueldad de las vampiro no tiene límite, la imaginación de Lizalde sobrepasa en ocasiones los textos referidos por Schwartz:

Importa poco entonces que estas plantas malignas sean odiadas por su divertida costumbre de lanzar el anzuelo chupador hacia el centro de una matriz para sorber antes del parto la sangre de un becerro –o la de un niño- en avanzada gestación.³¹

“Invisibles” da cuenta de un tipo de vegetales muy peculiares. Como el mismo título lo indica, se trata de un jardín invisible poblado de plantas carnívoras cuya existencia amenazadora y en desaforado desarrollo ocasiona la perdición de un biólogo que intentaba sacar provecho económico y científico del caso. El hombre de ciencia opta por entregarse a otros carniceros conocidos ya por los humanos antes que dejarse devorar por uno ignorado.

³¹ Lizalde, *op. cit.*, p. 189.

Otra criatura que goza de constantes alusiones dentro del *Manual* es la mandrágora, planta usada en la hechicería y considerada mucho tiempo como mágica. Las variadas historias en torno a la mandrágora son realmente escalofrantes, y son producto del extraño aspecto de la raíz, pues su rizoma posee forma humana, lo cual la convierte, al menos en la imaginación antigua, en una especie de híbrido. De hecho Borges al describir una de sus criaturas en su *Manual de zoología fantástica*, comenta: “En otros monstruos se combinan especies o géneros animales; en el borametz, el reino vegetal y el reino animal. Recordemos a este propósito, la mandrágora, que grita como un hombre cuando la arrancan...”³² El uso de esta planta en la medicina es limitado mientras que en la magia tiene un papel importante. Para los hebreos la mandrágora servía para atraer las fuerzas astrales, para los brujos chinos era útil para provocar la locura y grandes sufrimientos. Es general la creencia de que al arrancarla lanzaba gritos. Sus hojas grandes tienen la apariencia de cabellos unidos a la cabeza de la raíz. Se fabricaban amuletos y homúnculos con ella. Los antiguos germanos elaboraban con la raíz de la mandrágora unos idolillos llamados *alrunes* a los que atribuían la cualidad de dar felicidad y prosperidad. Su eficacia era mayor si la planta crecía al pie de una horca y había sido rociada con la orina o el semen de la víctima. Pero arrancarla era mortal, pues sus ensordecedores gritos hacían perecer a quien los escuchaba. Así que para obtenerla era necesario atar una cuerda al tallo de la mandrágora y el otro

³² Borges, *op. cit.*, p. 14.

extremo al cuello de un perro negro, al que se debía ahuyentar o llamar para que, al correr, arrancara la raíz. El animal moría y el poseedor de la mandrágora podía conseguirlo todo.³³

La mandrágora es el ser con el que Lizalde inicia su primer texto: “Delirio de la mandrágora”, primero habla de Borges y su mención de la raíz en su *Manual de zoología fantástica*, después de Shakespeare al recordar la leyenda de la mandrágora en *Romeo y Julieta*, pero señala que el escritor inglés no hace ningún aporte original respecto a la leyenda, pues el mito de esta planta es mucho más antiguo en todas las culturas y literaturas. En “El parterre del Diablo” vuelve a mencionarla y la relaciona con el toloache mexicano, nombrando ambos como “hierbas del diablo”. Pero el texto que sin duda alguna explota mejor el tema es el de “Cosecha de los demonios”. Es Pierre Mabilie y su *Le miroir du merveilleux* quienes figuran al inicio como fuente de inspiración en este relato. Su relectura proporciona a Lizalde el recuerdo de semidemonios y semihombres que “...no pueden ser sometidos a la voluntad de sus captores sin la intermediación precisamente, de también poderosas criaturas mitad vegetales y mitad humanas, como las de la estirpe de la mandrágora o el ginseng, a los que ya nos hemos referido.”³⁴ En el texto de Mabilie, se encontrarán, a su vez, referencias a una novela escrita por el alemán Achim von Arnim, *Isabel de Egipto*, en donde se cuenta la historia de la princesa Bella quien decide seguir el ritual mágico para obtener la raíz de la mandrágora y otorgar así felicidad y riqueza a su amado. Sacrifica a su perro negro Simson, pero el destino de la princesa es muy diferente al que planeaba. Así lo cuenta Lizalde en su texto:

³³ Para la historia de la mandrágora véase Paracelso. *Botánica oculta. Tratado de las plantas mágicas*. Barcelona, Edicomunicación, 1999.

³⁴ Lizalde, *op. cit.*, p. 203.

Arrancada la semihumana raíz de la mandrágora, que lanzó los desgarradores aullidos anunciados, Bella perdió el sentido, pues había olvidado de proteger sus oídos con algodón. Al despertar encontró muerto al perro maldito, y olvidada de su amor por el príncipe y de toda otra cosa, fue arrastrada por una ternura y una compasión maternales profundísimas: la criatura monstruosa, la raíz de la planta, una especie de enorme feto viviente, pero a media gestación, o una deforme larva de mariposa gigantesca, se encontraba gimiendo a sus pies, envuelta en lodo y hebras vegetales.³⁵

Bella decide llevarse el engendro a su casa y cuidarlo como si se tratara de su propio hijo. En realidad las referencias de Mabilie a la novela de Achim von Arnim mencionadas en la narración de Lizalde se apegan bastante a la novela original, *Isabel de Egipto*, sin duda bella obra que dedica varias páginas a la historia de la relación entre la princesa y la mandrágora en una suerte de vínculo maternal tormentoso. La ternura con la que el escritor alemán describe la crianza del monstruo es notable y contrasta con las desgracias que este hallazgo provocará a Isabel (Bella en el libro de Lizalde). Cito aquí un pequeño párrafo de la novela:

La muchacha sólo tenía ojos para el pequeño que llevaba envuelto con todo cuidado en la sobrefalda. Por fin, una vez en su habitación y tras encender la luz, contempló al pequeño monstruo. Le dolió mucho que no tuviera boca para besar, que no tuviera una nariz moldeada por un soberano y suave aliento divino, que no tuviera ojos que manifestaran su vida interior y

³⁵ *Ibid.*, p. 204.

que el delicado asiento de sus pensamientos no estuviera protegido por ningún cabello. Pero nada de esto disminuyó su amor.³⁶

La originalidad de Lizalde consiste en darle a su texto un final diferente. Sólo ha tomado una pequeña parte de la historia contada por Achim von Arnim, o del libro de Mabilie que la refiere. “Cosecha de los demonios” ofrece una moraleja en donde se recomienda al lector no ceder a la tentación de emprender la cosecha demoniaca, aunque sea dueño de un perro negro y descubra una mandrágora en su jardín.

Las referencias de Lizalde no se ocupan sólo de documentos literarios, sus fuentes abarcan también los terrenos de la ciencia. Para describir plantas como la circea, acude a la *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*, y por medio de esta obra aclara también un supuesto error en el *Manual de zoología fantástica*: la circea y la mandrágora no son la misma, tal como lo había afirmado Borges basándose en testimonios del médico Pedanius Dioscórides.³⁷ En el texto precisamente titulado “La circea”, Lizalde, más que narrar una historia, se dedica a aclarar las diferencias entre las dos plantas y a señalar que la mandrágora no es la sustancia con la que Circe somete a Odiseo. La mandrágora se relaciona, más bien con “...ciertas solanáceas malignas del mundo mexicano, por ejemplo

³⁶ Achim von Arnim. *Isabel de Egipto o el primer amor de Carlos V*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 15.

³⁷ Tratándose de Borges, es muy probable que la referencia atribuida a Dioscórides sea sólo ficticia, y Lizalde no parece ignorar este tipo de estrategia, pues hace uso de la misma en alguno de sus cuentos de *La cámara*. Es por este motivo que me he dedicado a rastrear la existencia verídica de cada una de las fuentes citadas en el *Manual de flora fantástica* que se estudian en este apartado.

el toloatzin o toloache.”³⁸ Es de notar cómo en este breve texto se enlazan referencias de muy variadas índoles: las científicas de Plinio Segundo y Dioscórides, las literarias de Borges y Homero, y las alusiones a las leyendas de las plantas mexicanas. Este intrincado tejido de correspondencias, esta mezcla entre aspectos diversos se extiende hacia todo el *Manual*. “La circea” es un buen ejemplo de la capacidad que tiene el autor de unir, en un reducido espacio, referencias eruditas que se corresponden en un mismo objeto.

No sólo en el texto anteriormente referido figuran las plantas mexicanas, serán el tema principal de “El parterre del Diablo” donde Lizalde hará uso del *Códice Florentino* para citar a Sahagún, seguirá luego con Antonin Artaud y finalizará con Carlos Zolla y su libro *Plantas tóxicas*. Después de un preludio “histórico y herboláceo”, se cuenta una breve leyenda ubicada en el sureste mexicano, donde el toloache es el protagonista. El autor vuelve a relacionar, aún más, la mandrágora con la planta mexicana y concluye con la existencia de un ser híbrido, mezcla de vegetal y feroz animal: en sus raíces negras hay injertos de mandíbulas de saurio y por sus venas corre sangre de crótalo.

Otros nombres de escritores se mencionan a lo largo del *Manual* y puede reconocerse su influencia más o menos directa en esa visión intimidante de las plantas. Rossetti y Flaubert son algunos de ellos. Del primero toma un par de versos del poema *The Blessed Damozel* para usarlos como epígrafe de su texto “Cuidado con las rosas”: “She had three lilies in her hand/ And the stars in her hair were even”.

³⁸ Lizalde, *op. cit.*, p. 173.

El poema de Rossetti habla sobre la angustia de una doncella que ha muerto y desde el Cielo se asoma a la tierra, pues su felicidad, que debiera ser completa al estar con Dios, se empaña al no tener cerca a su amado quien todavía goza de vida. La tragedia y la tristeza de la joven contrastan con la bellísima descripción de su persona:

Her robe, ungirt from clasp to hem,
no wrought flowers did adorn,
but a white rose of Mary's gift
for service meetly worn;
her hair, that along her back,
was yellow like ripe corn.³⁹

Todo debiera ser perfecto: la alegría y las imágenes, pues la doncella se encuentra en el Paraíso, pero la ausencia del ser amado impide la felicidad total, incluso ella pide a Dios la muerte de él para que de este modo se reúnan. Los tres delicados lirios que su mano sostiene en un principio, quedan como dormidos, casi muertos, al ser aprensados por el brazo de la muchacha quien sigue inclinándose aún más hacia la tierra:

And still she bowed herself, and stooped
Out the circling charm;
Until her bosom must have made
The bar she leaned on warm,
And the lilies lay as if asleep
Along her bended arm.

³⁹ Dante Gabriel Rossetti, "The Blessed Damozel", en *A victorian anthology, 1837-1895*, edición de Edmund Clarence, Boston and New York, Harvard University, p. 392-393.

Los tres lirios del epígrafe en el texto de Lizalde volverán a aparecer casi al final del mismo, sostenidos ahora por la rama de una planta que esconde la muerte. La lectura del poema de Rossetti proporciona al escritor mexicano la capacidad de percibir en la hermosa y divina apariencia de la doncella de *The Blessed Damozel* una amenaza mortal escondida, y aprovecha esta asimilación para integrarla al corpus de su *Manual*.

Lo mismo sucede con el epígrafe de “El huerto de Baaras”. Las líneas citadas pertenecen a *Salammò*, de Flaubert: “...on attribuait des propriétés extraordinaires, comme de charger tous les métaux en or et de conjurer les maléfices.”⁴⁰ Lo anterior hace referencia a una planta maravillosa llamada Baaras que, según una leyenda árabe, tiene la capacidad de transformar cualquier metal en oro y deshacer maleficios y hechizos, posee un aspecto luminoso de noche y en el día es invisible.⁴¹ Flaubert habla también del Baaras en el capítulo X “La serpiente” cuando el sacerdote Schahabarim intenta sanar a Salambó por medio de un tratamiento de hierbas mágicas:

... para curar a Salambó hacía regar su aposento con una infusión de verbena y culantrillo; todas las mañanas comía mandrágoras; dormía con la cabeza apoyada en un saquito de plantas aromáticas mezcladas por los pontífices; empleó además el baarás, raíz de color de fuego que espanta en el septentrión

⁴⁰ Lizalde, *op. cit.* p. 196.

⁴¹ Para lo referente a la planta del baaras véase Jacques Albin Simon Collin de Plancy, *Diccionario infernal*, Barcelona, Maxtor, 2009.

los genios funestos; por fin, volviéndose hacia la estrella polar, murmuró por tres veces el nombre misterioso de Tanit, pero Salambó seguía sufriendo y sus angustias aumentaron.⁴²

La alusión a la planta que hace Flaubert en su novela es material fructífero para que Lizalde invente el huerto que describe en su texto. Ahora se trata de otro híbrido más, pero no ya de una mezcla de animal y vegetal, sino de vegetal y mineral. Las hierbas, las flores y los frutos de “El huerto de Baaras” son de oro puro, y el terrateniente es un viejo brujo quien viajó al Líbano para conseguir las raíces del árbol de Baaras. Además el escritor incluye la ironía para hacer una sutil crítica a la desigual distribución de la riqueza, pues sólo en el invernadero hexagonal del terrateniente puede vivir el oro en cautiverio.

Siguiendo con la lista de referencias, Paracelso es mencionado varias veces en el *Manual*. Lizalde lo describe como “...médico mal logrado y controvertido, pero poeta feliz...”⁴³ Este alquimista poseía vasto conocimiento sobre botánica oculta y plantas mágicas. Las teorías de Paracelso a la vez que arrojan importantes descubrimientos, todavía están cargadas de elementos sobrenaturales, así lo muestra el experimento que refiere este médico por medio del cual se podía comprobar la existencia del alma vegetal:

Un tal Polonois conocía el arte de encerrar los fantasmas de las plantas dentro de sus redomas, de suerte que siempre que le parecía bien, hacía aparecer una planta en una redoma. Cada

⁴² Gustavo Flaubert, *Salammbó*, Barcelona, Maucci, 1901, p. 187.

⁴³ Lizalde, *op. cit.*, p. 170.

recipiente contenía su arbusto; en el fondo aparecía asimismo un poco de tierra semejante a ceniza. Todo ello sellado herméticamente. Cuando quería exponerlo a la vista de alguien, calentaba suavemente la parte inferior de la redoma. El solo calor que penetraba en ella hacía salir del seno de la materia cenagosa un tallo, unas ramas; después hojas y flores, según la naturaleza de la planta, de la cual había encerrado el alma; y esa visión permanecía completa a los ojos de los espectadores mientras duraba el calor excitante.⁴⁴

Sin embargo, aunque tales prácticas parezcan descabelladas, relatos de este tipo eran comunes en la época de Paracelso y gozaban de cierta fama de veracidad incluso entre los pensadores más escépticos de la época. Al menos así lo indica Pedro Mellizo en el libro *Botánica Oculta. Teorías de Paracelso* quien además antecede el citado pasaje con un comentario suyo en el supone la existencia de un misterio oculto en las plantas:

Hay quien se ocupa ya poco o mucho, en la actualidad, de los problemas misteriosos de la biología de los tres reinos inferiores de la Naturaleza; los más intuitivos de nuestros contemporáneos están convencidos que existe algo detrás de la botánica y de la zoología oficiales. Este algo, los grandes iniciados de todos los tiempos lo han conocido y, en destellos por lo menos, lo han dejado traslucir por el mundo. Si la Alquimia es célebre en la historia del desenvolvimiento científico de nuestro Occidente, la Botánica Oculta es menos conocida y la Zoología Oculta se ignora casi por completo. Las tres existen, no obstante, como

⁴⁴ Paracelso, *Botánica oculta. Tratado de las plantas mágicas*, Barcelona, Edicomunicación, 1999, p. 108.

los desenvolvimientos sucesivos de una sola noción: la vida terrestre.⁴⁵

Lizalde incluye en “El corazón de la rosa” una referencia a un artículo de 1995 sobre el naturalista hindú Jagadis Bose quien sugiere la existencia del corazón de las plantas. Con esta referencia, el autor pretende reforzar su intención de equipar la sensibilidad de las plantas a la de los humanos. Desde el inicio menciona su labor de recopilación de referencias que pudieran haberle servido de inspiración:

Publicado en 1994 mi libro de poemas titulado *Rosas*, continué hallando apuntes, referencias, pistas literarias que me hubieran permitido (es habitual en estos casos) agregar nuevos textos al conjunto, pero en especial descubrí algunas notas internacionales de prensa sobre recientes hipótesis científicas relacionada con mi libres ficciones líricas.⁴⁶

⁴⁵ Pedro Mellizo en *Paracelso.*, *ibid.*, p. 107-108. Observaciones como esta hacen vacilar la razón de cualquier mente sensible, sobre todo si vienen de un autor contemporáneo y mucho más si se originan en terrenos supuestamente dedicados a la ciencia, como es el caso de un agrónomo coetáneo, especializado en Producción Vegetal quien recientemente publicó en su blog un texto que titula “El corazón de las plantas”. En su ensayo, Pablo Coronado atribuye a las plantas sensibilidad, miedo y hasta capacidad de recordar. Asimismo refiere experimentos con un polígrafo colocado en plantas, el cual demostró cualidades telepáticas en los vegetales, es decir, que estos seres podían presentir cuando alguien planeaba dañarlos. Coronado reflexiona también sobre la fragilidad de los límites taxonómicos: “Estos descubrimientos han estado modificando los límites conocidos hasta hoy entre los reinos animal y vegetal. Se ha descubierto que las plantas son capaces de desarrollar el proceso cognitivo, algo que hasta ahora solamente se atribuía a seres humanos y animales. Según los científicos, las plantas son capaces de percibir su entorno, recordar la información proporcionada por sus percepciones y capaces de reaccionar a los estímulos físicos y psíquicos. Algunas, incluso, pueden comunicarse y defenderse conjuntamente contra los depredadores.” (Pablo Coronado en <http://www.iniciativat.com/component/content/article/68-ecologia/1728-el-corazon-de-las-plantas-parte-1.html>. [con acceso el 28/05/13])

⁴⁶ Lizalde, *op. cit.*, p. 213.

Cabe mencionar que tales concepciones actuales siguen siendo consideradas como absurdas por otros científicos especializados en la misma área. Es el caso de Manuel Rojas Garcidueñas, autor del libro *De la vida de la plantas y de los hombres*, obra que aborda el tema de la biología vegetal, pero que no pretende ser un tratado de divulgación científica sino un “...un relato en lenguaje sencillo de cómo viven las plantas y de lo que su vida nos enseña.”⁴⁷ Aunque Garcidueñas se esfuerza en hacer de su texto un ameno recorrido por la vida de las plantas, lo cual logra, no quiere desligarse de su objetividad científica. Cuando toca el tema de la sensibilidad botánica es tajante respecto a su posición, sugiriendo que no hay razón para sobrepasarse en tratar a las plantas como animales, que no pueden responder a estímulos musicales al no poseer receptores para los sonidos y que no adivinan el pensamiento. Para él todas estas suposiciones son producto de la fantasía. Sin embargo, en ocasiones este autor deja ver el asombro que le producen ciertas reacciones de las plantas, como es el caso de un relato personal que asombrosamente puede relacionarse con uno de los textos de Lizalde en su *Manual de flora fantástica*. Cito aquí el relato de Garcidueñas:

Han pasado muchos años desde ese día pero nunca olvidaré la experiencia que nos hizo sufrir un profesor de fisiología vegetal. Nos detuvo junto a una frondosa planta de sensitiva o vergonzosa (*Mimosa pudica*) y encendiendo un largo fósforo lo acercó a la punta de una hoja grande (las hojas de las mimosas y acacias están compuestas por numerosas "hojitas" o folíolos a lo largo de la nervadura central) manteniéndolo cierto tiempo. Los folíolos empezaron a retraerse y

⁴⁷ Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 3.

cerrarse pero lo curioso es que el estímulo se fue corriendo a lo largo de la hoja, de la punta lastimada a la base, de manera que la retracción de los foliolos causó que toda la hoja se inclinara lentamente dando una total impresión de un brazo retrayéndose de dolor. Se me erizó el pelo y casi oí gritar a la planta. Ya había visto yo, muchas veces, la respuesta de la sensitiva al tocarle los foliolos pero jamás había visto su reacción a un estímulo intenso y prolongado; estoy seguro de que las plantas no sienten dolor pues carecen de receptores y de células nerviosas, pero aun así, no me gustaría repetir la experiencia.⁴⁸

Lo asombroso, al comparar el fragmento anterior con el relato de Lizalde, empieza con el hecho de que también en el texto “Vesánicas y lunáticas” del *Manual* se habla sobre la misma especie de plantas: la sensitiva. Y la similitud continúa con la anécdota que refieren ambos, pues el relato de Lizalde narra también una experiencia sucedida en los años escolares, muy parecida a la de Garcidueñas:

Encandilado por las consejas populares sobre las plantas llamadas “sensitivas” que se alejan bruscamente como felinos asustados cuando alguien se acerca a ellas, me dejé llevar de niño hacia un jardín botánico donde se nos dijo que había una planta de esa especie. Incrédulo y curioso, extendí la mano hacia sus matas cuando estuve frente a ella, y me puse más verde que la sensitiva cuando retrocedió visible y rápidamente hacia el muro, y me pareció que cambiaba de color y que palidecía. El guía escolar me dijo riendo:
-Y ten cuidado, las hay por todas partes en el jardín de tu casa. De día se asustan, pero de noche atacan como perros bravos.⁴⁹

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34-35.

⁴⁹ Lizalde, *op. cit.*, p. 202.

Todo este caudal literario es materia de inspiración para el *Manual de flora fantástica*, la peculiaridad de la obra de Lizalde reside en ampliar y explotar el horizonte que le brindan estas correspondencias, incorporarlo en un todo que permita la interrelación de los textos para dar vida a un mundo en el que imperan los seres producidos por los ensueños del poeta que, deudores de una larga y antigua tradición, cobran una nueva existencia que revela la importancia de volver nuestras miradas a un reino que forma parte de la armonía universal, un reino que puede tornarse –aunque sea sólo en la fantasía– amenazador para intentar despertar el asombro dormido del ser humano.

3. El *Manual de flora fantástica* como híbrido

3.1 Algunas consideraciones sobre lo híbrido

El término “híbrido” es analizado ampliamente por Eduardo Ramos-Izquierdo quien comenta que este concepto ha tenido un papel importante en los últimos años en los debates interdisciplinarios donde sobresalen temas como postmodernidad, identidad y las diversas expresiones culturales de nuestra época.

“La etimología de ‘híbrido’ procede del latín ‘ibrida’ (‘sangres mezcladas’), alterado en ‘hybrida’ por un acercamiento con el griego ‘hybris’ (‘exceso, violencia, orgullo’)”⁵⁰. Lo anterior supone el mestizaje de individuos y culturas (mezcla de sangres) y también la soberbia. Izquierdo cree encontrar en ambos sentidos la característica de la transgresión.

Lo híbrido lleva implícito el concepto de “oposición” pues se compone de elementos distintos entre sí. A partir del significado opuesto de “híbrido”, es decir de su antónimo: “puro” (según el DRAE), se derivan distintos sentidos: “Lo puro es pues lo opuesto a la mezcla, a lo sensual, a lo inmoral, a lo incorrecto, a lo vicioso.”⁵¹ Todo esto confiere al término “híbrido” un carácter peyorativo que según Ramos- Izquierdo ha sido superado en los últimos años para entender la hibridez como algo positivo. Biológicamente, lo híbrido

⁵⁰ Eduardo Ramos-Izquierdo, “De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual”, en *Lo híbrido*, París, Índigo, 2005, p. 50.

⁵¹ *Ibid.*, p. 61.

es producto de dos seres de variedades o especies diferentes, animales o vegetales. En el campo animal, el ejemplo más significativo es la mula, cruce de yegua y burro, un ser estéril pero útil para la carga y el arado por su fuerza y sus características peculiares. En la botánica, se han logrado obtener híbridos muy útiles y provechosos que mejoran tanto las propiedades alimenticias como de resistencia de un ejemplar. Lo híbrido se percibe entonces como el resultado de la superación de una especie que será la base del nacimiento de nuevos seres especiales o mejorados. Si los híbridos aparecen primero en la biología, tienen también un papel importante en la mitología, en la religión y en la literatura fantástica y maravillosa, recordemos al Minotauro, la Quimera, Drácula, los ángeles y demonios, sólo por mencionar breves ejemplos. Asimismo el término híbrido extiende su presencia a los campos antropológicos como lo es el caso de los estudios sobre aculturación y transculturación.

En cuanto a la relación de lo híbrido con el género, Ramos-Izquierdo distingue en este último término diferentes acepciones de acuerdo a su función:

[1] la *cualidad común*: “Conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes.”; y [2] su *función taxonómica*: en la biología (“Taxon que agrupa a especies que comparten ciertos caracteres”), en las artes en general (“cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido”), y en la literatura (“cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido”). No obstante lo exclusivo de las definiciones, se

considera en la literatura el caso de la “mezcla de géneros” y del producto de esta mezcla: los *géneros híbridos*.⁵²

Los géneros híbridos o híbridos genéricos son considerados por Francisca Noguerol como misceláneas en las que figura un “espíritu festivo y de experimentación”, se niegan abiertamente a pertenecer a los géneros clásicos al mezclar dentro de sus páginas tanto la poesía, la narración o el ensayo. Noguerol incluye en su estudio numerosas citas que ejemplifican el proceder de los autores que se inscriben en esta forma de hacer literatura, uno de ellos es Alejandro Rossi con el *Manual del distraído*:

El *Manual del distraído* nunca se castigó con limitaciones de género: el lector encontrará aquí ensayos más o menos canónicos y ensayos que se parecen más a una narración. Y también descubrirá narraciones que incluyen elementos ensayísticos y narraciones cuyo único afán es contar una pequeña historia. Tampoco están ausentes las reflexiones brevísimas, las confesiones rápidas o los recuerdos. Un libro, en todo caso, que huye de los rigores didácticos pero no de la crítica, y que fervorosamente cree en los sustantivos, en los verbos y en los ritmos de las frases. Un libro –lector improbable– que expresa mi gusto por el juego, por la moral, por la amistad y, sobre todo por la literatura. Léelo, si es posible, como yo lo escribí: sin planes, sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle.⁵³

⁵² *Ibid.*, p. 66.

⁵³ Francisca Noguerol, "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX", en *Rilce* 15, 1, 1999, p. 242.

De igual manera lo expresa Mario Benedetti al referirse a su libro *Despistes y franquezas*:

Reconozco que *Despistes y franquezas* padece (o quizá disfruta) de cierta inarmonía, ya que abarca desde relatos casi tenebrosos hasta cuentitos poco menos que cursis. ¿Importa eso demasiado? Tengo la esperanza de que las discordancias en cadena generen (como a veces ocurre en la música) una nueva armonía. Lo cierto es que cuando los temas empezaron a golpear en mi puerta (...) no les pregunté la procedencia ni el color ni la raza; mucho menos el género.⁵⁴

Otra de las características de los híbridos genéricos es la intertextualidad. Estos libros están nutridos de numerosas lecturas y sus autores pretender evidenciarlo a toda costa, demostrando así la humildad y sencillez de su obra, huyendo de la arrogancia, actitud que también se verá reflejada en la brevedad, la incompletud y el tono irónico, aunque sus alcances y pretensiones sean en verdad ambiciosos al reunir, en su miscelánea, todos ese caudal de erudición, al querer conciliar lo contrario y trasgredir lo establecido. La intertextualidad es también una forma de hibridación pues reúne en un solo espacio textos de diversas procedencias.

De lo referido por ambos críticos se pueden establecer, sintéticamente, algunos de los principales aspectos en los que la hibridez puede hacerse presente en una obra literaria. En primer lugar en los géneros literarios: la mezcla de prosa, poesía, ensayo, teatro, novela

⁵⁴ *Ibid.*, p.243.

y la reunión de estas formas con cualquier otra manifestación extraliteraria. En la intertextualidad: la integración de obras ajenas y la reescritura de las mismas, lo que resulta en una nueva obra, producto de este collage. En los personajes: vistos como la expresión de la hibridez en su existencia heterogénea.

Ramos-Izquierdo concluye su estudio señalando la importancia de lo híbrido desde siempre:

...la hibridez no es un fenómeno cultural nuevo: en toda cultura se puede encontrar, porque la hibridación es también una operación inherente a lo humano. Nueva puede ser la importancia que ha tomado lo híbrido en nuestra época y nuevo el hecho de apreciarlo y estudiarlo desde otro punto de vista.

Afirmar la hibridez es también negar las “purezas”, tanto étnicas como culturales: es insistir en la libertad y en la tolerancia.⁵⁵

Si la hibridez es un fenómeno inherente al hombre, debería ser visto como algo no extraño y digno de respeto. Si la importancia de lo híbrido está cobrando fuerzas en nuestro tiempo es necesario buscar también nuevas formas de expresarlo, formas que vayan de acuerdo a su naturaleza.

⁵⁵ Ramos- Izquierdo, *op. cit.*, p. 94.

3.2 Criatura y texto

Dice Eduardo Lizalde en “Delirio de la mandrágora”: “Criatura y texto son, en este caso, la entornada puerta entre dos reinos y dos libros.”⁵⁶ Y con estas palabras deja clara la disolución de fronteras entre el reino vegetal y el animal, entre los libros que en la obra confluyen. Criatura y texto también remiten necesariamente al contenido y la forma del *Manual de flora fantástica*. Por un lado, existen extrañas mezclas entre humanos, vegetales y animales; por otro, los géneros literarios y las referencias bibliográficas aparecen incorporados a pesar de poseer naturalezas diversas. El *Manual* pone en juego su misma inclusión dentro de los géneros literarios tradicionales al ser una obra de difícil clasificación genérica que conjuga en sí la poesía, la narración y el ensayo. Líneas como esta: “Cuidado con las rosas que semejan antorchas y poemas, y también cuidado con los lirios de ademanes blancos y sublimes”⁵⁷ conviven con párrafos “históricos y herboláceos” como los llama el propio Lizalde. Además los intertextos que se dan cita en el libro son tan diversos como los seres que lo habitan.

Algunos de los relatos que lo forman están compuestos a la manera de los del *Manual de zoología fantástica* de Borges, es decir, se mezcla la descripción de la criatura fantástica con la información erudita, pero la anécdota narrativa es mínima o nula, tienden más a lo

⁵⁶ Lizalde, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 189.

poético. Pero también muchos de los textos cuentan una historia. Su lectura es compleja porque el lector se encontrará constantemente con las múltiples referencias, porque tropezará con el asombro de no saber a ciencia cierta qué es a lo que se está enfrentando, si se trata de un ensayo o un texto histórico o científico, de poesía o de un cuento:

La raza de las lunáticas es la de los locos mansos, y sus reacciones vespertinas o nocturnas se producen a veces con violencia, bajo el influjo del astro muerto que circunda la Tierra y arrastra los inmensos mantos de los mares y océanos, con matemática regularidad. Las corolas de sus flores, la textura de sus frutos y el cuerpo de sus follajes se contraen, palidecen o se agitan, pero son sólo expresiones de respuesta lírica o coreográfica, inofensivas y poéticas como lentos fuegos de artificio cromáticos o pictóricos.⁵⁸

Es evidente que Lizalde ha tomado prestada la estructura de otras expresiones extraliterarias para decir lo literario. Pareciera ser que leemos un texto referencial y objetivo por su equilibrada perfección prosaica, pareciera ser que carece de esas fugas hacia lo delirante, lo poético, lo irracional, pero no. No se queda en una estructura cerrada como la de esas descripciones en los libros de Ciencias, sino que se abre, discretamente, hacia lo lírico o viceversa: es el texto literario el que permite la intromisión de otras formas para expresarse libremente.

Existen también párrafos que anuncian ser de carácter puramente científico:

⁵⁸ *Ibid.*, p.201.

De modo que, si el coeficiente respiratorio CO₂/O₂, según otros genios, es relativamente igual a 1 en los seres herbívoros, menor ligeramente en los omnívoros y todavía menor en los carnívoros, esto quiere decir que los seres que comen carne respiran menos...⁵⁹

Pero basta avanzar algunas líneas para ver cómo los postulados científicos se desmoronan bajo la fantasía literaria:

Cuando el profesor llegó a la conclusión rigurosamente científica de que, en efecto, los carnívoros son más lentos que los herbívoros (véase al león junto a la gacela), que aquéllos tienen menos aire, que la ceiba y el roble parecen más bien carnívoros, etcétera, el chopo de su jardín se había comido ya a la mitad de la colonia Narvarte.⁶⁰

El carácter combinatorio del *Manual* lo vincula con lo que Francisca Noguero l llama “híbridos genéricos”. La autora define esta forma de escritura de la siguiente manera:

En nuestra época se ha producido un progresivo rechazo al concepto canónico de libro que ha dado lugar a la proliferación de nuevas categorías genéricas relacionadas con la variedad y la fragmentación de las estéticas contemporáneas. En el contexto hispanoamericano, estas misceláneas flexibles y rigurosas a un tiempo han gozado de especial relevancia. Definidas como “enciclopedias en miniatura”, su configuración ha sido considerada característica del pensamiento posmoderno porque

⁵⁹ *Ibid.*, p.179.

⁶⁰ *Ibid.*, pp.179-180.

responden a la teoría del rizoma y manifiestan lo que Frank Kermode ha denominado “the Postmodern Love-affair with the Fragment.”⁶¹

El libro de Lizalde puede muy bien incluirse dentro de los híbridos genéricos. Su mezcla de diferentes formas de expresión, su erudición y su carácter fragmentario lo identifican con esta tendencia. La hibridez atribuida a los textos referidos por Nogueroles y que está manifiesta constantemente en el *Manual* expone una libertad creadora, misma que Ramos-Izquierdo señala en su análisis sobre lo híbrido:

Lo híbrido exige la transgresión de la mismidad; en la literatura, implica la mezcla de géneros y de todos sus parámetros textuales. Si hay una violencia en esta infracción a la norma, también se puede dar gracias al ejercicio de la libertad. Libertad en la producción y reproducción que no se restringe a una rígida normativa y que permite la riqueza creativa de la nueva mezcla. Vivimos en un mundo y en una época en donde la hibridez es omnipresente en la naturaleza y en la cultura.⁶²

El rasgo combinatorio entre aspectos en apariencia distintos concede al *Manual* una cualidad híbrida. La hibridez entonces es una de las principales características del *Manual de flora fantástica*, no sólo a nivel estructural sino en todo su conjunto. Ramos-Izquierdo define lo híbrido desde su acepción en el DRAE:

⁶¹ Nogueroles, "Híbridos genéricos...", *op. cit.*, p. 239.

⁶² Ramos-Izquierdo, *op. cit.*, p. 367.

1. adj. Dicho de un animal o de un vegetal: Procreado por dos individuos de *distinta especie*. U. t. c. s.; 2. adj. *Biol.* Dicho de un individuo: Cuyos padres son genéticamente *distintos con respecto a un mismo carácter*; 3. adj. Se dice de todo lo que es producto de elementos de *distinta naturaleza*.⁶³

El término “híbrido” se usa para designar tanto un fenómeno biológico como para denominar cualquier elemento que conjugue en sí una mezcla de distinta naturaleza, como por ejemplo una combinación a nivel textual. Ambas acepciones se manifiestan en el *Manual* de Lizalde. El autor describe en su libro la existencia de seres híbridos, combinaciones entre los tres reinos, estructura su obra incorporando diversos géneros literarios y combinando referencias de materias diversas.

Respecto a la hibridación genérica en la literatura Ramos-Izquierdo comenta: “Lo híbrido implica pues una afirmación anti-retórica que provoca la abolición de las fronteras marcadas por los cánones genericos”⁶⁴. Y al hablar de la “operatividad” de este concepto señala: “El concepto de «híbrido» puede ser postulado como *concepto operativo central* de una lectura y/o investigación literaria. Esto implica releer, pensar, analizar la literatura a partir de este concepto”.⁶⁵

De acuerdo con lo anterior, el *Manual de flora fantástica* posee como “concepto operativo central” la hibridez tanto a nivel de contenido como en el plano estructural, lo cual es muy significativo, pues al reconocer lo híbrido como el eje operativo del libro, se descubre una posible forma de lectura. Es a través de la transgresión de los parámetros

⁶³ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁵ *Idem.* El subrayado es mío.

textuales que se evidencia artísticamente la idea central que da unidad a toda la obra. Si hay libertad en la creación, la hay también en el pensamiento, el cual presencia el existir de criaturas híbridas siempre dispuestas a burlar las leyes de la ciencia, de la razón, de Dios:

La divinidad como el Estado (sí, amigo G. W. F. H.) es siempre mecanicista en sus tendencias teóricas y prácticas. Aspira a imponer reglas, conectar poleas, bandas de precisión, sistemas infalibles de *feed-back*. Así, el circuito ideado para el mantenimiento vital de las plantas se basa en un sistema determinado de leyes fijas que las plantas acostumbran desobedecer cada vez que pueden.⁶⁶

Los vegetales se atreven a infringir las leyes divinas y también las normas de clasificación taxonómica de los hombres. El *Manual de flora fantástica* hace vulnerable el material histórico y científico a través de la fantasía, cuestiona lo establecido, hiere la razón para señalar que los lindes de la clasificación taxonómica de los seres en la naturaleza son confusos:

En el fondo, la lucha de razas entre el reino vegetal y el animal es la más intransigente y genocida de todas. Uno de estos reinos ha de acabar con el otro, y no sabemos a cuál de los dos pertenecemos los hombres.⁶⁷

⁶⁶ Lizalde, *op. cit.*, p. 185. Las siglas se refieren a Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) quien afirmaba que la libertad del hombre debe estar unida al todo (Dios) y al Estado con sus leyes e instituciones, y que los individuos deberían permanecer siempre subordinados a ambos (Gonçal Mayos, *Hegel. Vida, pensamiento y obra*, Barcelona, Planeta DeAgostini, Colección Grandes Pensadores, 2007).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 186.

Al exponer la hibridez del hombre como un ser compuesto por elementos diversos en la naturaleza, se demuestra que no es un ser superior en el mundo –ni el mismo mundo donde habita es siquiera importante. El hombre es sólo una parte de ese entretejido magnífico y confuso de toda la creación, y como tal debe sentir temor y respeto de cada uno de los seres que lo acompañan en su existencia.

Para lograr la zozobra en el lector y despertar su asombro, Lizalde opta por brindar a sus criaturas vegetales una existencia perversa, la cual se presume muchas veces como soberana. Su superioridad se remonta hasta los orígenes, puesto que existieron antes que las especies zoológicas, las plantas deben poseer supremacía al conocer los antecedentes de la creación del reino animal. Escondidas bajo un bello y encantador aspecto, son capaces de engañar y seducir a los hombres, pero sus oscuras raíces esconden una amenaza mortal que revela al ser humano su inferioridad o, al menos, su igualdad con la flora, pues sólo hay algo que dividió ambos reinos: el ojo. Por el ojo el animal aprendió a mirarse, por el ojo se diferenciaron las criaturas del paraíso original:

Así, en las lindes primigenias entre los arraigados, paralíticos seres vegetales, que sólo se movían falsamente animados por las corrientes del bajo océano, y los primeros liberados de la raza de Anteo, que se agitaban, desarrollaban pseudópodos y que cambiaban antiparménidamente de lugar, casi gateando al ritmo de las aguas, no había aún diferencia, no había guerra ni intriga.⁶⁸

⁶⁸ *Ibid.*, p. 225.

Eduardo Lizalde cita nuevamente a Paracelso para recordar el concepto del *limus terrae*, arcilla especial que consiste en un “extracto” de todos los seres previamente creados y que es la materia prima de la que se valió el Creador para formar al hombre. El ser humano, es visto como un “mutante del mundo natural” cuyas desgracias y enfermedades son producto de haber olvidado ese sano compuesto de “elementos místicos” que dejaron de convivir armónicamente. De esta manera el *Manual* plantea también la necesidad de una vuelta a los orígenes, donde no había distinción entre los seres. Pero es un retorno y una vuelta de regreso, una salida, una permanencia y una fuga, es la transgresión de cualquier norma rígida que encasille el pensamiento y que no le permita extender sus ramas hacia terrenos desconocidos, extraños u olvidados. Tal planteamiento se logra a través de la hibridez como uno de los rasgos más significativos de esta inquietud por trastocar los lindes clasificatorios. Ramos-Izquierdo, al hablar de la trasgresión en lo híbrido, comenta que:

Unirse con la otra sangre, excederse en la medida implican, necesariamente, salir de la normatividad (precepto, ley o estatuto) y una forma de violencia tanto en su acción como en sus efectos. Por lo tanto en el halo semántico de lo híbrido está la carga significativa de la transgresión.⁶⁹

Es importante señalar, en este punto, que tanto la concepción de lo híbrido, como la de taxonomía, en obras como esta, adquieren un sentido de constante renovación y riqueza, no estático:

⁶⁹ Ramos-Izquierdo, *op.*, *cit.*, p. 61.

Lo híbrido aparece pues como un producto logrado en el mejoramiento de una especie, con una fertilidad que constituye la base de nuevas especies. Por consiguiente, en una lectura contemporánea del término se puede apreciar una evolución de su significado. Es sin duda clara hasta hoy en día la polivalencia del término, no obstante, junto a la interpretación peyorativa tradicional, se fortifica otra en la que lo híbrido posee el sentido de fecundidad y de riqueza.⁷⁰

Así, el *Manual* en su existencia híbrida se percibe como la fusión y mezcla de variados ríos que, aunque han creado un nuevo vivir en su combinación, no detienen su cauce y se perfilan como fecundos al poseer una riqueza infinita que el autor manifiesta en el carácter inacabado de su obra.

A nivel estructural –y como se ha venido señalando- Lizalde mezcla en su libro diversos géneros. El *Manual* tiene un carácter experimental puesto que no pretende imitar los modelos establecidos, aunque parte de ellos. Es más bien una miscelánea que alberga en su interior diversas formas que le otorgan un aspecto caótico. Las disquisiciones eruditas figuran continuamente, aunque Lizalde muchas veces no las toma en serio, es decir también las trasgrede.

La hibridez toca tanto a los seres que lo habitan como a su mezcla de formas de expresión. De esta manera se pretende crear una armoniosa unidad que hable de la fragilidad clasificatoria no sólo en el nivel temático sino también en el plano formal, generalidad que le otorga al *Manual* uniformidad, lo cual puede tornarse contradictorio y

⁷⁰ *Ibid.*, p. 62.

constituir la negación de su propia existencia al ser éste un libro caótico y expresamente híbrido. López Parada, al hablar de Borges, comenta sobre la negación en la escritura:

Gran parte de la escritura borgiana va dirigida a observar cómo nuestros actos contienen su misma negación, sin que esto los arruine. Quedaría así descrita la secreta potencialidad que todo conocimiento tiene de convertirse en su contrario, siendo este último comprensible por aquél, por lo que de aquél se aleja. De acuerdo con Tlön y según una enseñanza que veíamos en Kafka, un libro, que no encierre su contra-libro es considerado incompleto.⁷¹

El *Manual de flora fantástica* reúne en sí una serie de elementos en apariencia contrarios que lo abarcan desde su concepción temática hasta su propia condición de existencia. Posee, sí, una unidad, pero es una unidad flexible o, mejor dicho, formada de lo múltiple, por paradójico que parezca⁷². En su misma negación encontrará también otra forma de unir los contrarios.

⁷¹ López Parada, *op. cit.*, p. 137.

⁷² Deleuze, en su libro *Lógica del sentido*, también analiza de qué forma la paradoja puede minar el concepto de “sentido común” entendido éste como una red que normatiza el mundo estableciendo sólo lo posible o lógico: “La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas” (Deleuze, *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989 p. 27).

4. El *Manual* como texto rizomático

4.1 El rizoma en la escritura

¿Qué es un rizoma? En botánica, un rizoma es “un tallo subterráneo que ha sufrido una adaptación a las condiciones de vida bajo tierra por lo que no tiene hojas, pero sí tiene yemas y es capaz de echar brotes al aire y crecer por debajo de la tierra en sentido horizontal.”⁷³ La imagen y forma del rizoma es adoptada por Gilles Deleuze y Félix Guattari para caracterizar a un modelo de pensamiento que se opone a la clásica imagen del árbol taxonómico. El rizoma, a diferencia de la estructura arbórea en la cual una base da origen a diversas ramas, funciona como un modelo anti-jerárquico donde cualquier elemento puede coincidir con otro no importando su posición recíproca, pues el rizoma no posee centro, su estructura es igual a la de algunas plantas cuyo rizoma se extiende, ramifica y da brotes desde cualquier punto. Así, en este modelo epistemológico no hay afirmaciones más importantes que otras y que estén basadas en un centro rígido, pues el rizoma está formado de multiplicidades.

Ser rizomorfo es producir tallos y filamentos que parecen raíces, o, todavía mejor, que se conectan con ellas al penetrar en el tronco, sin perjuicio de hacer que sirvan para nuevos usos extraños. Estamos cansados del árbol. No debemos seguir

⁷³ “Etimología de rizoma”, en línea <http://etimologias.dechile.net/?rizoma>, [con acceso el 28 de mayo de 2013].

creyendo en los árboles, en las raíces o en las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado. Toda la cultura arborescente está basada en ellos, desde la biología hasta la lingüística. No hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma.⁷⁴

La realidad y el pensamiento occidental han sido dominados por la imagen del árbol. Deleuze y Guattari perciben que este fenómeno afecta desde “...la botánica a la biología, pasando por la anatomía, pero también por la gnoseología, la teología, la ontología, toda la filosofía...”⁷⁵ Lo dicotómico, lo binario, lo Uno que deviene dos son considerados en la teoría rizomática como fórmulas razonables y clásicas pero caducas y manoseadas. Vladimir Guerrero señala que este tipo de pensamiento ha afectado también a la literatura:

Superar las dicotomías del pensamiento binario logocéntrico han sido los principales ejes del pensamiento filosófico-literario del pasado siglo y del actual. Dualidades conceptuales que han creado un pensamiento -cultural y literario- escindido. El univocismo moderno intentó durante siglos establecer criterios absolutos y universales para el arte o la literatura; criterios que -apoyados por la tradición clásica grecolatina- nos heredaron valores fundacionales para delimitar lo literario de los demás tipos de discurso, criterios como: ingenio, arte, mimesis, “retractatio”, decoro, deleite, enseñanza, fondo, forma, estructura, género literario, corriente literaria, etc. Criterios que

⁷⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Rizoma”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 20.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 23.

vinieron a desembocar en el siglo XX en un debate abierto entre positivismo y antipositivismo.⁷⁶

En la introducción a su libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari justifican el recurrir constantemente en sus estudios a los literatos: “...cuando se escribe, lo único verdaderamente importante es saber con qué otra máquina la máquina literaria puede ser conectada, y debe serlo para que funcione. Kleist y una loca máquina de guerra, Kafka y una máquina burocrática increíble... (¿y si después de todo se deviniese animal o vegetal gracias a la literatura –que no es lo mismo que literariamente-, acaso no se deviene animal antes que nada por la voz?)”.⁷⁷

Deleuze y Guattari escriben su libro desde el modelo rizomático para ejemplificar esta forma de escritura. Cada uno de ellos se considera como varios, independientemente de su “yo” individual, pero a la vez sin prescindir completamente de él, realmente eso no tiene mucha importancia: “Ya no somos nosotros mismos. Cada uno reconocerá los suyos. Nos han ayudado, aspirado, multiplicado.”⁷⁸ De esta manera quieren decir que un libro no tiene ni un sujeto ni un objeto fijo, está formado de elementos diversos que lo conectan constantemente con el exterior. En un libro existen líneas estables, estratos y territorialidades, pero también hay líneas de fuga que fragilizan y desestabilizan esos estratos y territorialidades, ocasionando fenómenos de ruptura. La literatura está formada

⁷⁶ Marco Vladimir Guerrero, “La escritura rizomática de *Kilgore* o todo vuelve a su cauce más pronto o más tarde”, *Actas del Coloquio Internacional Escrituras del Nuevo Mundo: lo fantástico y las narrativas del futuro*, Coloquiofanperú 2013, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Lima, 2013, p. 184.

⁷⁷ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 8.

por “agenciamientos”, por lo cual un libro resulta “inatribuible”, un libro es una multiplicidad. Para estos autores en un libro lo importante no es “lo que quiere decir” sino con qué otras exterioridades funciona, con qué se conecta para lograr sus intensidades, de qué manera se multiplica y se fusiona con otros cuerpos para metamorfosear el suyo.

La idea del libro como imagen del mundo se presenta como convencional, no basta con hacer un calco de la realidad, se hace lo múltiple a través de la escritura, no sólo por medio de habilidades léxicas o sintácticas, sino disponiendo de las dimensiones de que se dispone, sustrayendo lo Uno de la multiplicidad (n-1), así, lo Uno formará parte de lo múltiple y ya no se encontrará en un nivel superior o en una base. No habrá una unidad que gobierne y dirija jerárquicamente el flujo del cauce, cualquier punto puede hacer contacto con otro, modificándolo, alterándolo, complementándolo. El libro no tendrá puntos culminantes o de terminación sino que estará compuesto de “mesetas” que se relacionan unas con otras por medio de “microfisuras” tal como funciona el cerebro.

Y ¿por qué elegir el rizoma de las plantas para nombrar este modelo de pensamiento, por qué elegir la naturaleza? Deleuze y Guatarri creen encontrar en el rizoma y en la hierba un símbolo de desbordamiento que proporciona una “lección de moral” para los hombres. La hierba se extiende, llena los vacíos, en su existir sencillo y cotidiano crece sin medida entre los espacios no cultivados, en medio de otras cosas. “De todas las existencias imaginarias que prestamos a las plantas, a los animales y a las estrellas, quizá sea la mala hierba la que lleva una vida más sabia”.⁷⁹

⁷⁹ Henry Miller, citado por Deleuze y Guatarri, *op. cit.*, p. 23.

Eduardo Lizalde ha elegido también a las plantas para escribir el *Manual de flora fantástica* el cual es un claro ejemplo de escritura rizomática al carecer de centro, su intención es crear existencias que rompan con diversos modelos taxonómicos que pudieran gobernar jerárquicamente su cauce. No se basa en ninguna forma específica de escritura convencional. No es puramente narrativa, ni poesía, ni ensayo, no se apega a ningún orden que lo haga identificarse con los géneros tradicionales, es más bien un ir y venir entre ellos, abriendo constantemente sus páginas a otras formas “no literarias” que se integran sin ningún problema en su universo. Los intertextos se combinan unos con otros, no importando su procedencia, materia, tiempo, cultura o lugar, y se metamorfosean para crear una nueva existencia. De igual forma, los seres que viven en el libro burlan las barreras de los reinos y su lugar en las categorías clasificatorias de la ciencia. El lenguaje y los conceptos se recrean, se desautomatizan, “...un método del tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros. Una lengua sólo se encierra en sí misma en una función de impotencia.”⁸⁰ El *Manual* está formado por múltiples mesetas que se conectan unas con otras dentro del libro y fuera de él, su lectura logra trastornar los rígidos razonamientos de nuestra mente, enseña a aprender de la vida misteriosa, silenciosa y sabia de las plantas, pues “el espíritu está retrasado respecto a la naturaleza.”⁸¹

⁸⁰ Deleuze y Guatarri, *op.cit.*, p. 13.

⁸¹ *Ibid.*, p.11.

4.2 Multiplicidad y heterogeneidad

*La avispa y la orquídea
hacen rizoma
en tanto que heterogéneos.*

Deleuze y Guattari

En el *Manual de flora fantástica* de Eduardo Lizalde figura un universo heterogéneo, múltiple, un desfile de conexiones con otros libros, con otros mundos, con diversas formas de expresión. Miscelánea infinita, este libro se ofrece como una serie de combinaciones, una serie escurridiza que escapa de las clasificaciones tradicionales. Asimismo las criaturas que lo habitan traspasan una y otra vez los límites de las taxonomías científicas de los seres en la naturaleza.

Este tipo de obras, tal como lo apunta Noguero⁸², corresponden a la teoría del rizoma planteada por Deleuze y Guattari. El rizoma es un sistema que conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, de distinta naturaleza, no está formado por una unidad sino por dimensiones o direcciones cambiantes, crece desmedidamente por un punto medio y no posee ni principio ni fin. El *Manual* es un texto rizomático al conectar, en su interior, diversos elementos y declararse como un libro inacabado.

Deleuze y Guattari asignan al rizoma un principio de conexión y de heterogeneidad en el que cabe toda una serie de eslabones de cualquier naturaleza: biológicos, económicos,

⁸² Noguero, “Híbridos genéricos..., *op. cit.*

políticos. Dicho enlace cuestiona los estatutos de estados de las cosas. La multiplicidad es uno de los conceptos importantes para estos autores:

Verdaderamente no basta con decir ¡Viva lo múltiple!, aunque ya sea muy difícil lanzar este grito. Ninguna habilidad tipográfica, léxica, o incluso sintáctica, bastaría para hacer que se oiga. Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone...⁸³

Conexión, heterogeneidad, multiplicidad, son las características más sobresalientes del rizoma, lo son también del *Manual* de Lizalde. Varios son sus textos en los que lo múltiple y lo heterogéneo hacen acto de presencia tanto a nivel estructural como interno, este último se ejemplifica en la descripción que hace el autor de Aurora, la protagonista de “Acuttissima vox”:

Las excentricidades de la diva, su enfermizo aislamiento, su oscuro currículum profesional, su acento de ninguna parte, su imponente dicción (cuando cantaba) en cualquier lengua, su misterioso origen racial y geográfico desconcertaban a todos los que de cerca padecían su genio indisputado.⁸⁴

⁸³ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁴ Lizalde, *op. cit.*, p. 190.

Aurora es un ser múltiple por su no pertenencia a centro alguno: sin acento, sin lengua fija, sin origen racial y geográfico. La diva posee, además, un extraño lazo de simbiosis con una planta cantora, lo cual aumenta su heterogeneidad al fusionarse con el reino vegetal. Los “irresponsables delirios florales” del autor presentes en el *Manual* y que le otorgan su carácter ficcional, son aludidos en diversas ocasiones por Lizalde. La creación de los monstruos en el libro bien puede relacionarse con la manera en que Deleuze y Guattari explican una de las formas de cuestionar la hegemonía del significante:

Un rasgo intensivo que se pone a actuar por su cuenta, una percepción alucinatoria, una sinestesia, una mutación perversa, un juego de imágenes se liberan, y la hegemonía del significante queda puesta en entredicho.⁸⁵

Las mutaciones perversas y alucinantes de Lizalde ponen en entredicho la percepción de la existencia de los seres en la naturaleza. En “Carnívoras rosadas” se describe un tipo de plantas al que el autor llama “lobos vegetales” y que “Tiene hojas transparentes –y rosáceas-, que llaman al beso y a la caricia sobre todo a los niños muy pequeños”.⁸⁶ Si la ciencia taxonómica se esfuerza en organizar la diversidad biológica asignándole a cada reino características definidas, nombrando y clasificando, el *Manual* disolverá, en sus criaturas, los límites de dicha organización, abriéndola a una posible infinidad de combinaciones y correspondencias. Lo mismo sucede cuando Lizalde mezcla en su libro el

⁸⁵ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁶ Lizalde, *op. cit.*, p. 177.

ensayo, la narrativa, la poesía, la historia, los textos científicos, musicales, políticos. He aquí un ejemplo de cómo el autor intercala en sus textos diversas referencias:

Y en el antiguo Egipto, precisamente como lo confirman los modernos investigadores de la flora alucinógena (Evans Schultes y Hofmann, por ejemplo), y tal se inscribe en el papiro Ebers (más de 500 años antes de Cristo), ya se experimentaba a fondo con brebajes de solanáceas como el beleño, planta hermana de la mandrágora y la belladona cuya común sustancia, la escolapina, es el indudable elemento psicoactivo, o bien, “el que ofende principalmente al cerebro, templo y domicilio del alma”, diría en el siglo XVIII el *Diccionario de autoridades*, al descubrir los efectos de la llamada *mandrágula*.⁸⁷

El anterior fragmento puede leerse ya sea como un extracto de un texto científico, histórico o quizá como un ensayo. La erudición volcada en el libro lo caracteriza como una enciclopedia en miniatura, pues esta estructura se repetirá constantemente en el *Manual*, el autor no tendrá ningún reparo en reunir en sus páginas el *Códice florentino*, las obras de Shakespeare, los dibujos de Don Martin, las teorías de Darwin, las partituras de Olivier Messiaen y la figura de Kasparov, genio del ajedrez. Además, el mismo texto arriba citado se transformará, líneas después, en otro de tintes diferentes, más poéticos:

Se enfermaron así, y enloquecieron, algunas desarrolladas criaturas del reino vegetal, como las que nos ocupan. En su inconmensurable tránsito de organismos inmóviles por el

⁸⁷ *Ibid.*, p. 170.

tiempo y la tierra, estas máquinas de sublimada y verde perfección detectaron en las profundidades del planeta yacimientos suntuosos: minas inagotables de alcaloides deletéreos, mares hirvientes de sustancias hipnóticas y mortíferas, piélagos subterráneos de infinitas partículas tóxicas, incandescentes y turbadoras como el enjambre mayúsculo de la comba celeste.⁸⁸

Del mismo modo, Lizalde alterna el lenguaje poético, los términos científicos y los datos referenciales con expresiones de carácter popular como por ejemplo: “otro gallo nos cantara”, “por si las moscas” o “estuvo a punto de matarlo a escobazos”. Todos estos rasgos relacionan el *Manual de flora fantástica* con la escritura rizomática, ya que:

Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizadores de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de patois, de argots, de lenguas especiales.⁸⁹

Por otro lado, en un rizoma no hay semejanza ni imitación, sino surgimiento, a partir de dos conceptos heterogéneos, de una línea de fuga compuesta de un sistema común que

⁸⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁸⁹ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, 13.

ya no puede ser sometido a su anterior significado. Los seres monstruosos del *Manual*, junto con su desordenada estructura han surgido de esa línea de fuga que su autor supo reconocer, tienen entonces una vida nueva y múltiple que no imita ni asemeja ninguno de los modelos de los que parte. Es la creación de un universo en el que las correspondencias intertextuales van enlazadas y a la vez son libres en el momento en que encuentran algún escape en el delirio creativo del escritor.

El *Manual* ofrece en su lectura la necesidad de trastocar el razonamiento para despojarlo de su costumbre de mirar sólo lo externo e ignorar lo oculto, cuando en realidad hay toda una serie de conexiones subsistiendo en el interior, que se extienden sin límites ni medidas. Quizá las plantas sean las mejores conocedoras de este secreto:

...las mandrágoras no mueren: sólo sus enormes hojas dentadas se consumen, pero bajo el suelo se extiende la descomunal raigambre de todas sus parientes, amarradas como un corro infernal: la red de sus tentáculos, que abreven sin cesar bajo el lecho inhollado de los mares y el corazón sombrío de los más hondos círculos del Tártaro.⁹⁰

El *Manual*, en su cualidad de infinito e inacabado, no sella ni detiene el pulso de los cauces que fluyen en él, se rebela en contra de cualquier clasificación rígida que no le permita seguir extendiendo sus raíces multiformes hacia cualquier dirección y alcance. Uno de los mayores aciertos de Lizalde al elegir a las plantas como protagonistas de su libro es el de explotar la carga simbólica que ofrecen los vegetales al conectar el exterior con el

⁹⁰ Lizalde, *op. cit.*, p. 171.

interior en su misma cualidad física: “Sabiduría de las plantas: incluso cuando tienen raíces, siempre hay un afuera en que hacen rizoma con algo: con el viento, con un animal, con el hombre.”⁹¹

Con la creación de sus criaturas, Lizalde está enlazando diferentes estratos que se complementan e interrelacionan en su diversidad, la referencia a *Las mil y una noches* sobre “El pájaro que habla, el árbol que canta y el agua de oro” es un claro indicador de cómo se fusionan los reinos en los seres del *Manual*. A esta conexión Deleuze y Guattari la nombrarán como “movimientos de desterritorialización” y “procesos de reterritorialización” los cuales son relativos. Para explicar esto, los autores exponen el ejemplo de la orquídea (*ophrys tenthredinifera*) que es capaz de imitar a la hembra de una especie de avispa para ser polinizada por medio de una pseudocopulación de los machos, los cuales son atraídos por la forma de la flor. Maravillosa fusión natural del reino animal y vegetal. De esta manera:

La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos.⁹²

⁹¹ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 16.

⁹² *Ibid.*, p. 15.

La hegemonía del significante de un ser se verá desestabilizada al entrar en conexión con otro que es diferente. La orquídea imita a la avispa en su organización animal, no sólo en el nivel de significante sino que se trata de la captura de un código, la aprehensión de un más allá de su condición vegetal, un “verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa”⁹³, logrando así la desterritorialización y la reterritorialización de ambas. En el *Manual de flora fantástica* el hombre deviene planta en “Adúltera consorte”, la planta deviene ave en “Alguien canta al fondo del bosque”, la planta deviene oro en “El huerto de Baaras”. Salida del territorio convencional, conocido, para proyectarse al otro reino y reconocerse en ese otro espacio, conexión con el exterior, “Evolución paralela de dos seres que no tienen absolutamente nada que ver el uno con el otro.”⁹⁴

Finalmente, Deleuze y Guattari reconocen que su teoría puede encerrarse a sí misma dentro de lo que critica, pero esto no parece importarles demasiado, pues el rizoma es un modelo que nunca termina de construirse, desaparecer, extenderse, interrumpirse y comenzar otra vez:

¿Estamos en un callejón sin salida? Qué más da. Si de lo que se trata es demostrar que los rizomas tienen también su propio despotismo, su propia jerarquía, que son más duros todavía, está muy bien, puesto que no hay dualismo, ni dualismo ontológico aquí y allá, ni dualismo axiológico de lo

⁹³ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁴ Remy Chauvin, citado por Deleuze y Guattari, *Idem*.

bueno y de lo malo, ni tampoco mezcla o síntesis americana. En los rizomas hay nudos de arborescencia, y en las raíces brotes rizomáticos. Es más, hay formaciones despóticas de inmanencia y de canalización, específicas de los rizomas. En el sistema trascendente de los árboles hay deformaciones anárquicas, raíces aéreas y tallos subterráneos. Lo fundamental es que el árbol-raíz y el rizoma-canal no se oponen como dos modelos: uno actúa como modelo y como calco trascendente, incluso si engendra sus propias fugas; el otro actúa como proceso inmanente que destruye el modelo y esboza un mapa, incluso si constituye sus propias jerarquías, incluso si suscita un canal despótico.⁹⁵

El Manual de flora fantástica pretender abrir la mirada a través de la transgresión de las normas, de la creación de textos y seres híbridos que se escapan a toda lógica convencional. No importa que en su existir este tipo de libros puedan contradecirse a sí mismos. Lizalde flexibiliza las clasificaciones con la finalidad de abrir el pensamiento hacia otras posibilidades. En este sentido, este tipo de obras apuestan sobre el cambio significativo a una visión integradora que cuestione las taxonomías, no sólo entendidas éstas como una catalogación rigurosamente científica, sino como el símbolo del cada vez más sistemático pensamiento humano, que encerrado en sus lindes clasificatorias discrimina todo aquello que le parece diferente, ajeno, irreal.

⁹⁵ *Ibid*, pp. 24-25.

5. La fragilidad de las taxonomías

5.1 Algunas consideraciones sobre las taxonomías

“La taxonomía puede ser definida como el estudio de los principios y prácticas de la clasificación. En este sentido general, le concierne un método común y fundamental basado en el manejo de información de toda clase, biológica y no biológica.”⁹⁶ Es decir que el término “taxonomía” se extiende hoy hacia cualquier ámbito, no sólo el biológico. Sin embargo, tuvo sus orígenes en la botánica. Fue el francés A. P. de Cantolle quien lo introdujo por primera vez en su *Théorie Élémentaire de la Botanique*, en 1813. Pero el término cobró mayor relevancia con el sueco Carlos Linneo, quien propuso el “sistema sexual” en las plantas, el cual alcanzó una gran popularidad y prestigio debido a la rapidez de comprensión y facilidad de aplicación. Si bien Linneo fue un hombre sumamente interesado por comprender y desentrañar la creación, siempre mantuvo cierto respeto hacia los misterios que la naturaleza encierra. Siempre estuvo convencido de que la taxonomía posee un fin práctico que satisface el deseo de conocer del ser humano:

Desde su honda fe religiosa, Linneo verá el mundo como un
don maravilloso de Dios que hay que admirar, pero que no se

⁹⁶ J. Heslop-Harrison, *Nuevos conceptos sobre la taxonomía de las plantas superiores*, Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas, Lima, 1967, pp. V-VI.

revela en su extraordinario proyecto más que a fuerza de tiempo, estudio y atención. De ahí procede la necesidad de dar nombres a todos los seres, describirlos y, para volverlos a encontrar, “clasificarlos” en una taxonomía práctica.⁹⁷

De hecho, Linneo se enfrentó a las dificultades que plantean las taxonomías. En su “sistema sexual” agrupó los géneros en relación a unos limitados caracteres florales. Pero se percató de que había otros grupos que presentaban varios caracteres comunes y que se escapaban de su clasificación original. Estos géneros los percibía como “unidades naturales”, pues poseían características que estaban fuera de la unidad que se había “impuesto arbitrariamente en el procedimiento de clasificarlos como géneros o especie.”⁹⁸

Aunque Linneo aceptara que una “clasificación ideal” sería la que expresara de la manera más completa estas unidades naturales, sus sucesores se empeñaron en encontrar la taxonomía perfecta, dedicándose a encuadrar, dentro del “sistema sexual” heredado por Linneo, a todas las plantas que conocían. J. Heslop-Harrison explica las razones de esta actitud:

Es fácil ver por qué era así: la unidad fundamental de todos los sistemas de clasificación y todas las descripciones e ilustraciones era la especie. Negar su existencia, su constancia y su permanencia, era desquiciar los fundamentos de todo el conocimiento sistematizado del mundo biológico. El carácter esencial de la especie, puramente del punto de vista morfológico, se basaba en la

⁹⁷ Eladio Liñán, “Un texto poco conocido de Carl Linneo, traducido ahora al castellano y a interlingua”, en *Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, Vol. 33, Nº 71, 2010, pp. 161-168.

⁹⁸ Heslop-Harrison, *op. cit.*, p. 3.

similitud de todos los individuos que la componen y en sus diferencias con otras especies.⁹⁹

Este temor al caos es estudiado por Michael Foucault en *Las palabras y las cosas*, obra en la que manifiesta que los códigos fundamentales de cada cultura establecen generalidades empíricas para cada individuo, un orden preestablecido para que pueda reconocer y comprender la realidad. Las teorías científicas y el pensamiento filosófico tratan de dar explicación a esta inquietud por el orden, por qué existe, por qué se elige un determinado orden y no otro. Sin embargo, para Foucault hay un punto intermedio entre estas dos formas de pensamiento, un dominio que es más confuso, oscuro y difícil de analizar. Es entonces en esta región donde una cultura puede librarse de los órdenes empíricos que le dictan aquellos códigos primigenios, y tomar distancia de ellos, los despoja de su cualidad transparente, se rebela contra su dominio para enterarse de que

...estos órdenes no son los únicos posibles ni los mejores; de tal suerte que se encuentra ante el hecho en bruto de que hay, por debajo de sus órdenes espontáneos, cosas que en sí mismas son ordenables, que pertenecen a cierto orden mudo, en suma, que hay un orden. Es como si la cultura, librándose por una parte de sus rejas lingüísticas, perceptivas, prácticas, les aplicara una segunda reja que las neutraliza, que, al duplicarlas, las hace aparecer a la vez que las excluye, encontrándose así ante el ser en bruto del orden.¹⁰⁰

⁹⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰⁰ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina, Siglo XXI, 1968, pp. 5-6.

Gracias a este orden descubierto se pueden mirar críticamente los códigos de la percepción, del lenguaje y la interpretación. Existe un lugar medio entre “la mirada ya codificada y el conocimiento reflexivo”, una región donde el orden se percibe como continuo y discontinuo, compuesto de semejanzas u organizado por diferencias. Es un orden anterior a toda percepción situado justo entre los códigos ordenadores y las reflexiones sobre esas taxonomías.

El asombro que provocó en Foucault la lectura de *El idioma analítico de John Wilkins* donde Borges cita una clasificación de animales en “cierta enciclopedia china”, lo llevó a escribir *Las palabras y las cosas*:

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita "cierta enciclopedia china" donde está escrito que "los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas". En el asombro de esta taxinomia, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto.¹⁰¹

¹⁰¹ Foucault, *op. cit.*, p. 1.

Foucault comenta que aunque este texto de Borges lo hizo reír largamente también ocasionó en él una incomodidad difícil de vencer. Entre sus líneas pudo reconocer la sospecha de que había un desorden que revelaba la posibilidad de un gran número de órdenes no regidos por ley alguna. Los seres clasificados por Borges son tan singulares que resulta imposible hallarles un lugar común.

...la enciclopedia china citada por Borges y la taxinomia que propone nos conducen a un pensamiento sin espacio, a palabras y categorías sin fuego ni lugar, que reposan, empero, en el fondo sobre un espacio solemne, sobrecargado de figuras complejas, de caminos embrollados, de sitios extraños, de pasajes secretos y de comunicaciones imprevistas; existiría así, en el otro extremo de la tierra que habitamos, una cultura dedicada por entero al ordenamiento de la extensión, pero que no distribuiría la proliferación de seres en ningún espacio en el que nos es posible nombrar, hablar, pensar.¹⁰²

Para Foucault el espacio de empiricidad de la época clásica fue un “proyecto de una ciencia general del orden, teoría de los signos que analiza la representación, disposición en cuadros ordenados de las identidades y de las diferencias.”¹⁰³ Este espacio no había existido hasta finales del Renacimiento y estaría en crisis para inicios del siglo XIX. Resulta un esfuerzo inútil el querer reconstruir o conservar ese mismo sistema antiguo en nuestros

¹⁰² *Ibid.*, p. 4-5.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 77.

días. Recuperar las anteriores “ciencias de la vida” equivaldría a olvidar que “ni el hombre, ni la vida, ni la naturaleza son dominios que se ofrezcan espontánea y pasivamente a la curiosidad del saber.”¹⁰⁴

Las cuestiones taxonómicas, como se mencionó al inicio, se extienden hacia variados ámbitos, como lo es la escritura. Al hablar sobre la “taxonomía lingüística del texto” Ernan Santiesteban comenta que “Un aspecto en el que todavía no se ha llegado al establecimiento de criterios aceptados por los lingüistas es el referido a la tipología de textos, porque, por supuesto, los tipos de textos no pueden ser considerados de la misma manera por quienes consideran la lingüística textual referida al sistema, o al discurso o ambas.”¹⁰⁵ En seguida elabora una lista de clases de texto en los que incluye: novelas, cuentos, ensayos, poemas, fábulas, piezas de teatro, cartas, notas, revistas, artículos, programas de radio y televisión, sumarios, panfletos, guías, recetas, anuncios, catálogos, reglas de juego, instrucciones, advertencias, tiras cómicas, leyendas, libros de texto y muchos más. Al poseer el libro de Santiesteban un fin didáctico, reconoce que esta clasificación tiende a ser muy diversa y sin un elemento conductor, lo que afecta los objetivos prácticos de su estudio. Luego menciona otros tipos más concretos de taxonomía: expositivos, argumentativos, narrativos, etc., o científicos-técnicos, de información general, socio-políticos y literarios. Pero señala que estas clasificaciones no ofrecen un lugar fijo para cada clase de texto, pues pueden ocurrir mezclas entre cada uno de ellos. Finalmente reconoce que la lista de taxonomías que cita sólo jerarquiza “la forma de los textos y no su

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁵ Ernan Santiesteban Naranjo, *Didáctica de la lectura*, Editorial Académica Española, 2010.

contenido”¹⁰⁶, sin embargo son útiles para los fines didácticos de lectoescritura. Santiesteban decide seleccionar una clasificación para fundamentar la suya, elige la de B. Almaguer: “transaccionales o cognitivos, interaccionales o comunicativos y literarios o artísticos”¹⁰⁷. Aunque reconoce que:

...es significativo acotar que en la referida taxonomía al emplear dos conceptos para una misma denominación se torna inexacta y relativa para la ciencia. Ello crea una fisura en el sistema. Además de las ambigüedades en la clasificación ya que habla de transacción y literario como dos denominaciones diferentes, sin embargo revelan el mismo fenómeno; ya que la información tiene cualidades de complejidad cuando el emisor la emite en forma denotativa y el receptor decodifica en forma connotativa, en este proceso subyace la transacción de significados. Por tanto, es en los textos literarios donde se aprecia la transacción de significados; lo que evidentemente no puede, entonces, constituir clasificaciones diferentes.¹⁰⁸

El autor elige una taxonomía para realizar su estudio, pero está convencido de que cualquier sistema de clasificación tiene sus fisuras, su fragilidad. Un buen catalogador siempre sabrá que toda taxonomía tiene sólo fines prácticos, el de conocer una materia, un objeto, la vida. Linneo y Santiesteban eligieron un sistema para lograr sus fines científicos o didácticos, pero no ignoraron que esas clasificaciones no son totalizadoras, que no pueden ni deben seguir siendo rígidas en cuanto agoten sus objetivos pragmáticos.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Idem.*

5.2 Hacia una taxonomía inabarcable

*Las plantas y los animales no son, pues,
otra cosa que modificaciones de la materia
organizada. Todos participan de una misma
esencia y el atributo distintivo nos es
desconocido.*

Charles Bonnet

Se ha repetido constantemente, a lo largo de este trabajo, cómo el *Manual de flora fantástica*, en todo su conjunto, fragiliza las clasificaciones textuales y biológicas. Su carácter de híbrido genérico (en sus criaturas, en la escritura), su cualidad rizomática y su múltiple intertextualidad llevan implícito la condición de la transgresión y lo ubican en ese sitio que Foucault menciona en *Las palabras y las cosas*: un lugar medio entre “la mirada ya codificada y el conocimiento reflexivo”. Recordemos también que se ha dicho líneas arriba que ese cuestionamiento sobre las taxonomías, implícito en el libro, está expresado en los seres y en el texto. Respecto a las criaturas, encontramos a la mandrágora que “confina con el reino animal”, principalmente con el hombre; a las carnívoras, que son “lobos vegetales” y además vampiras; a los seres humanos como Aurora de “Acuttissima vox” y el profesor protagonista de “Adúltera consorte”, ambos devienen planta, una por simbiosis, otro por fusión sexual; plantas voladoras y cantoras, como aves; vegetación de

oro; flora lunática, histérica y memoriosa; rosas sensibles y asesinas. Lizalde manifiesta en “Epifitas voladoras” el impulso de la transgresión de los códigos, las leyes y el orden:

Y entre las leyes de obligada obediencia para el reino vegetal figura aquella de que “todas las plantas vivirán privadas del don de la locomoción y tendrán raíces”. Pero la divinidad no logró nunca hacer cumplir cabalmente la mencionada ley [...] Muchas plantas hallaron la manera de burlar el principio inflexible...¹⁰⁹

En este mismo texto, la transgresión de las plantas se da en forma gradual, primero son las acuáticas, luego las que se dejan llevar por el viento, después las parásitas y “cuatro mil años después, es decir, al día siguiente” ya se ven en el cielo:

...robles alados de peso completo, junglas enteras, continentes vegetales que se confunden aún con las nubes cuando amenazan cielos oscuros, y multitudes de flores y vainas o láminas verdes que planean por la atmósfera confundidas con pájaros y mariposas.¹¹⁰

El anterior párrafo posee una belleza asombrosa y visionaria. Es como si esta imagen revelara el deseo de ver, algún día, cuatro mil años después, que los estatutos que ataban las plantas a la tierra se rompieron para liberarlas, que sólo en ellas está ese impulso para reconocer sus devenires y entregarse sin temor a ellos, pues “Dado el primer paso, ya están

¹⁰⁹ Lizalde, *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁰ *Ibid.*, p 186.

dados todos los demás. El tiempo no existe después del primer paso”¹¹¹. Es por esto que cuatro mil años son igual a un día. Si los vegetales supieron emanciparse de las leyes que los regían, la mente puede hacerlo de la misma manera.

El libro de Lizalde, al igual que el *Manual de zoología fantástica* de Borges, posee un interés por el tema de las taxonomías, que no es la negación de las mismas. Su recuento de seres fantásticos en un manual, es una forma de inventario, una forma de dar fe de una serie que se escapa de la razón, pero al fin una serie. Su interés apunta hacia otro punto mucho más profundo. Esperanza López Parada, al hablar del *Manual* de Borges, reflexiona sobre el aspecto taxonómico:

Y aunque socave nuestros modos de saber, lo que la enciclopedia no puede poner en duda, es la necesidad que de esos modos sentimos: nuestra irrenunciable manía taxonómica y el hecho de que para nosotros pensar es pensar una clasificación. Comprender el mundo parece indisociable de levantar acta de sus elementos, a los que no se llega “*más que a través de un catálogo*”.¹¹²

El *Manual* de Borges, mucho más que el de Lizalde, intenta una clasificación, pero su catalogación va en contra de toda tradición en este terreno, es, como la llama López Parada, “asistemática”¹¹³, desordenada, regida por el alfabeto. La temática del *Manual de zoología fantástica* es también analizada en el estudio de esta autora: “Pero, desde la

¹¹¹ *Ibid.*, p.186.

¹¹² López Parada, *op. cit.*, p. 138.

¹¹³ *Ibid.*, p. 139.

perspectiva de sus contenidos, de lo que es pensado, ¿hasta qué punto la ficción borgiana destruye nuestra razón y no, en cambio, la amplía y la reforma?”¹¹⁴

No se trata de invalidar la función de las taxonomías sino de modificar y ampliar la percepción de la realidad, tal como lo dice Foucault cuando apunta que las clasificaciones antiguas pueden, en cierta forma, seguir gozando de validez, pero su continuidad será sólo superficial y funcional, pues “...el modo de ser de las cosas y el orden que, al repartirlas, las ofrece al saber se ha alterado profundamente.”¹¹⁵ Las divisiones son humanas, sólo el hombre clasifica, así lo deja ver Lizalde en su *Manual*:

No fueron los anillos del reptante ni el tentáculo ni la pierna ni el brazo, los que dividieron a todas las criaturas del paraíso original en estos dos furiosamente criminales, antípodas y enfebrecidos reinos combatientes. Fue el ojo, sin el cual no hubiera sido nunca el hombre, que aprendió a saber lo que veía, y a verse con el ojo.¹¹⁶

El hombre se engrandece al verse y quiere nombrar lo que ve. Sin embargo, en el *Manual de flora fantástica* el ser humano pierde el centro, ya no es el protagonista del mundo, ni de la pirámide taxonómica. Los vegetales, con su existencia amenazadora, siempre, desde los tiempos más remotos, incluso antes de la creación del hombre, han sido los soberanos. Así se puede observar en “La guerra del principio del mundo” donde Lizalde compara la aparición de “los monstruos sin raíces”, es decir la fauna, con la llegada

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹¹⁵ Foucault, *op. cit.*, pp. 7-8.

¹¹⁶ Lizalde, *op. cit.* p. 226.

de las “incultas y bravas legiones de castellanos” en tierras de árabes y judíos. La “nobleza floral” tuvo que ingeniárselas para evitar la depredación de los recién aparecidos mutantes, e hizo uso de sus grandes reservas de sustancias tóxicas que corrían por sus raíces subterráneas. Las plantas se autoenvenenaron para poder acabar con sus enemigos zoológicos. De esta manera, Lizalde atribuye a la flora antigua la desaparición de los dinosaurios, sólo el *Homo erectus* pudo sobrevivir gracias a que logró someter a las plantas venenosas. Pero podemos ver en “Vesánicas y lunáticas” que aún después de ser domesticadas por los hombres, las plantas continúan siendo las soberanas: “...las neuróticas del reino superior, que es el de las criaturas vegetales, por naturaleza y antigüedad...”¹¹⁷. Y en “Submundo de las enanas” se manifiesta la idea del mundo como una simple partícula ínfima que forma parte de otros universos mayores, y que es susceptible de perecer en cualquier momento, dejando así evidenciada la nimiedad del hombre y su mundo, desacreditando su auto-adquirida superioridad sobre los demás.

En otro texto, “Delirio de la mandrágora”, Lizalde atribuye las razones del envenenamiento vegetal a la ruptura de un lazo que existió en el momento de la creación. Todos los seres estaban formados por “sal, mercurio y sulfato”, pero estos elementos místicos se desunieron en el hombre y rompieron la armonía, lo que produjo también que los vegetales se alteraran, se enloquecieran y enfermaran, pues descubrieron, en el fondo de la tierra, yacimientos de alcaloides deletéreos, sustancias tóxicas, hipnóticas y mortales. De esta forma Lizalde descubre las razones por las cuales los vegetales cobran una existencia

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 200.

monstruosa en su *Manual*, esta característica también lleva implícito la transgresión a los estatutos.

José Miguel G. Cortés, en un minucioso estudio sobre lo monstruoso, menciona que “El monstruo anuncia la fragilidad del orden en que vivimos, un orden que se puede quebrar en cualquier momento; profetizan el avance del caos.”¹¹⁸ Cortés piensa que las leyes impuestas fueron hechas para imponerse generalmente, y para lograrlo se debe eliminar a todos aquellos que no encajen en sus cuadraturas. Si alguien se atreviese a cuestionar las pautas de comportamiento, entonces sufrirá marginación y rechazo. “El malvado siempre es el *Otro*”,¹¹⁹ es una amenaza al querer destruir lo que hasta ese momento parecía inquebrantable, al intentar transgredir “los límites establecidos, aquel que nos devuelve una imagen inquietante de nuestro cuerpo que no se corresponde con las viejas ideas, aquel a quien su *diferencia* relega a la frontera externa de la *realidad*.”¹²⁰

Cortés considera que el monstruo es el resultado de “una actividad combinatoria”, y, por lo mismo, es un ser sin misterio, totalmente transparente a la mente que lo analiza. Si se le describe, se le desarma, pues se descompone en las diversas partes que lo conforman, se sitúa cada una de ellas, se relacionan unas con otras. “Esta manera de analizarlo permite el establecimiento de diccionario de monstruos, de manuales de zoología fantástica, donde se les describe de una manera rigurosa. Es una clasificación de las formas tal y como las percibimos.”¹²¹

¹¹⁸ José Miguel G. Cortés, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 22.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 23.

De esta manera podemos ver que tanto Lizalde como Borges, al describir sus criaturas en sus manuales, están llevando a cabo una clasificación, pero estas formas de dar cuenta de los seres fantásticos no se ciñe a las formas tradicionales de hacerlo, pues sus libros se ofrecen como algo inabarcable y abierto, de ahí su caracterización como “manuales”.

En cuanto a la taxonomía textual, también ya se ha mencionado en otros apartados, sobre todo en el referente a la hibridación, la manera en que el *Manual de flora fantástica* se libera de cualquier clasificación convencional. Si recordamos las taxonomías mencionadas por Santiesteban en el subcapítulo anterior, podremos ver que muchos de los géneros citados en la primera lista se encuentran mezclados en el libro de Lizalde. Resultaría muy difícil encasillar esta obra dentro de una de las taxonomías que se señalan posteriormente, puesto que, como bien observó Santiesteban, existen textos que pueden combinar diversos tipos de expresión. Lo anterior hace pensar que libros como el *Manual* se inclinan por un cambio en el discurso que tiene como finalidad mostrar realidades nuevas por medio de lenguajes nuevos, “Los discursos se agotan y traspasan sus propios límites. El agotamiento lleva a una necesaria vuelta de tuerca, una respuesta discursiva que se realiza mediante el cuestionamiento de lo convencional...”¹²² Si la realidad y la manera de percibirla han cambiado, la manera de expresarlas no tiene por qué seguir siendo la misma. La hibridación es un fenómeno que alcanza varios ámbitos, lo híbrido lleva implícito el fenómeno de la transgresión, y para que exista un cambio radical, una renovación, muchas veces es necesaria la ruptura.

¹²² Piedad Fernández Toledo, *Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*, Sevilla, Comunicación Social, 2009, pp. 10-11.

El *Manual de flora fantástica*, en su forma y contenido, nos hace pensar en la vida como un intrincado sistema de correspondencias con su presente, pasado y su futuro, con su universo y lo que hay fuera de él, con las otras formas de vida, con toda la heterogeneidad visible y no visible, la que se escapa del razonamiento. El hombre no puede seguir sumergido en esa especie de egocentrismo en la que ha vivido durante mucho tiempo, es necesario aceptar y valorar las múltiples existencias de realidades que siempre han estado presentes, pero que han sido ignoradas. Estas ideas no sólo atañen a la vida espiritual y artística sino que se extienden a ámbitos más generales (culturales, políticos, sociales y económicos): “Es indispensable invertir radicalmente nuestras bases epistemológicas y llegar a construir.... una ‘cosmopolítica’ que vislumbre la gestión de una vida en común que implique no sólo a los humanos, sino también a todos aquellos elementos que componen su «entorno»”.¹²³

En su tesis de Master, José Ignacio Donoso intenta una “taxonomía de las transformaciones”, es decir trata de clasificar todas las cosas que por el hecho de ser diferentes, pueden ser incluidas en una nueva taxonomía. Aunque, al igual que otros cuidadosos catalogadores, reconoce su proyecto como inabarcable, pero que persigue un fin muy claro: hacer trizas la rigidez de las identidades y los estereotipos. Donoso estudia las transformaciones del sujeto en su relación con los demás seres vivos y su entorno: el sujeto que deviene objeto, animal, roca, vegetal o molecular:

¹²³ Joan Picas Contreras, “Poscolonialismo, conocimiento y poder. Contribuciones epistemológicas”, en *Intersticios* 5, 2, 2011, p. 30.

En vez de hablar de quiénes somos, hablar de nuestra capacidad de cambio o de nuestra multiplicidad. Creo que sabemos mucho de alguien si éste nos cuenta que antes de ser mariposa fue una larva, o que se metamorfosea en Hyde cuando éste no es Jekyll, o que deviene negro porque toca en una banda de Jazz, o que se mimetiza en una mujer cuando sale por las noches.¹²⁴

Se trata entonces de romper ese miedo al caos, de debilitar ese apego enfermizo al orden por medio de nuevas formas de discurso, de la creación de seres monstruosos que puedan recordar al ser humano su capacidad de múltiples devenires, sin temor a “... uno de los mayores problemas de nuestro tiempo: el pavor a la mezcolanza y confusión entre las razas, entre hombre y mujer, lo humano y lo animal”.¹²⁵

Aunque textos como el *Manual de flora fantástica* rechacen los conceptos canónicos de clasificación, al mismo tiempo pueden pertenecer, quizá involuntariamente, a una nueva categoría genérica. Lo anterior pone de manifiesto que no se trata de negar la pertinencia de las taxonomías, ni en las ciencias naturales ni en los géneros literarios. Ambos ordenamientos siempre serán útiles si se quiere comprender sistemática y científicamente universos tan vastos como lo son la literatura y la naturaleza. Se pretende, más bien, demostrar la fragilidad de las taxonomías como lo que son: una ciencia creada por los hombres, y que por lo mismo, su rigidez es cuestionable, vulnerable, abierta a la constante

¹²⁴ José Ignacio Donoso Bailón, *Arte e “identidad”: Taxonomía de las transformaciones*, Trabajo fin de Master, Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 10-11.

¹²⁵ Cortés, *op. cit.*, p. 35.

transformación, a no cerrarse en sí misma, a recrearse siempre en una nueva identidad, infinita.

Conclusiones

El título del *Manual de flora fantástica*, de Eduardo Lizalde, remite necesariamente a dos aspectos fundamentales: a su relación con la tradición del Bestiario, pues rinde homenaje al libro de Borges, y a su caracterización como un “manual” inacabado. Ambos rasgos tienen una relación importante con el tema de las taxonomías. Los bestiarios y herbarios medievales tienen sus orígenes en la *Historia Animalium* de Aristóteles y en la *Historia naturalis* de Plinio, tratados que se consideran los antecedentes de la ciencia sistemática de los seres vivos. En cierta forma, los bestiarios intentan una taxonomía particular, cuyas características dependen de la intención de cada autor. En el caso del *Manual de flora fantástica* el recuento se presenta sin otro orden más que el de la reunión en un compendio de seres vegetales monstruosos. Su sentido de “incompletud” está manifestado al considerarse como un incipiente manual que sólo puede dar cuenta de una pequeña parte del universo inabarcable que quiere expresar. Con esta estrategia Lizalde reconoce sus límites como autor, como catalogador, al intentar acceder a un tema inagotable y abierto, susceptible de ser continuado y modificado por otros., tal como él mismo lo hizo con los numerosos textos ajenos que reescribe en su libro.

La intertextualidad en el *Manual* permite considerar su creación como un proceso colectivo y establece un vínculo entre el interior y el exterior de la obra, además recupera lo

establecido y a la vez lo metamorfosea, lo cual hace zozobrar la univocidad del lenguaje, de los textos y de la tradición, desautomatizándolos con el fin de alterar cualquier orden o estabilidad implícito en ellos. Asimismo la integración de obras ajenas y la reescritura de las mismas para dar origen a una nueva creación, producto de ese collage, expone el carácter híbrido del libro, puesto que se está gestando el nacimiento de un elemento distinto a partir de otros que pudieran parecer muy ajenos entre sí (textos científicos, literarios, históricos, diversos autores, diversos géneros).

La hibridación alcanza no sólo el aspecto formal sino que también toca al contenido, los seres del *Manual* son el resultado de mezclas entre las distintas especies biológicas. Así, el “concepto operativo central” del libro es la hibridez. Es a través de la transgresión de los parámetros textuales y biológicos que se evidencia artísticamente la idea central que da unidad a toda la obra. Si hay libertad en la creación, la hay también en el pensamiento. Al ser el *Manual* una obra expresamente caótica e híbrida, podría resultar contradictorio que posea una uniformidad, pues esto constituiría la negación de su propia existencia. Sin embargo esta unidad es una unidad flexible, formada de lo múltiple, por paradójico que parezca, y en esta contradicción encontrará otra manera de unir lo opuesto..

El intrincado sistema de heterogeneidad, multiplicidad y conexiones del *Manual* lo identifican con el sistema de pensamiento rizomático expresado por Deleuze y Guattari. La obra está formada por múltiples mesetas que se conectan unas con otras dentro del libro y fuera de él. Su existencia representa una salida del territorio convencional para proyectarse a otro espacio y reconocerse en ese otro lugar, en otros reinos, en otros libros. Sus

conexiones con lo múltiple y lo heterogéneo se oponen al clásico modelo jerárquico, debido a que cualquier elemento puede coincidir con otro no importando su posición recíproca. Si bien, el *Manual* posee ciertas estabilidades y cierta unidad como obra personal, también contiene numerosas líneas de fuga que fragilizan esos estratos ocasionando fenómenos de ruptura.

La escritura rizomática de la obra, su carácter de híbrido biológico y textual, y su intertextualidad, llevan implícito la condición de la transgresión a las taxonomías. El hecho de que cuestione las clasificaciones al mezclar géneros de todo tipo ubica su existencia en un espacio medio entre el pensamiento codificado y el pensamiento reflexivo, tal como considera Foucault en *Las palabras y las cosas*. La intención del *Manual* no es la de desacreditar la función de las taxonomías sino que nos enseña, a través de la existencia misteriosa y sabia de las plantas, a modificar y ampliar la percepción de la realidad porque la manera de ordenar el mundo ha cambiado, por lo tanto, el discurso para expresar esos cambios debe ser distinto también, debe traspasar sus propios límites.

El mismo autor es un catalogador, un taxónomo, al describir, componer y reunir sus monstruos en un manual. Pero su clasificación es asistemática, no se apeg a las formas tradicionales, sino que intenta una taxonomía abierta e inabarcable más acorde con las transformaciones que la vida social, cultural, política y espiritual del ser humano está experimentando al superar su miedo al caos, a las mezclas, a reconocer sus devenires, sus múltiples existencias y su relación con todos los elementos del universo; en pocas palabras: su salida al exterior.

Bibliografía

- Acosta Caracas, Vladimir. *Animales e imaginario: la zoología maravillosa medieval*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1995.
- Álvarez Lobato, Carmen, Comp., *Noticias del intertexto. Estudios críticos sobre intertextualidad en la literatura hispanoamericana*, México, Porrúa, 2008.
- Arnim, Achim Von. *Isabel de Egipto o el primer amor de Carlos V*, Bruguera, Barcelona, 1982.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios. Obras completas en colaboración*. Barcelona, Emecé, 1997.
- *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Collin de Plancy, Jacques A. S. *Diccionario infernal*, Barcelona, Maxtor, 2009.
- Cortés, José Miguel G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Deleuze, G. *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989.
- y Félix Guattari. “Introducción: Rizoma”, en *Mil mesetas*. Pre-textos, Valencia, España, 1997.

- Donoso Bailón, José Ignacio. *Arte e "identidad": Taxonomía de las transformaciones*, Trabajo fin de Master, Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- Fernández Toledo, Piedad, *Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*, Sevilla, Comunicación Social, 2009.
- Fischer, María Luisa: "Zoológicos en libertad: la tradición del bestiario en el Nuevo Mundo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1996,20(3), pp. 463-476.
- Flaubert, Gustav, *Salammbó*, Barcelona, Maucchi, 1901.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina, Siglo XXI, 1968.
- García Canclini, N. *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. Estudios sobre culturas contemporáneas* México, Colima, 1997.
- Gorostiza, José, "Muerte sin fin", en *José Gorostiza. Poesía y Poética*, edición crítica Edelmira Ramírez, coord., Madrid, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996.
- Guglielmi, Nilda: *El fisiólogo: Bestiario Medieval*, Madrid, Eneida, 2002.
- Guerrero, Marco Vladimir, "La escritura rizomática de *Kilgore o todo vuelve a su cauce más pronto o más tarde*", *Actas del Coloquio Internacional Escrituras del Nuevo Mundo: lo fantástico y las narrativas del futuro*, Coloquiofanperú 2013, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Lima, 2013.
- Heslop-Harrison, J., *Nuevos conceptos sobre la taxonomía de las plantas superiores*, Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas, Lima, 1967.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981.

-----“Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en Navarro, Desiderio (comp.),
Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto,
La Habana, Casa de las Américas, 1997.

Liñán, Eladio, “Un texto poco conocido de Carl Linneo, traducido ahora al castellano y a
interlingua”, en *Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de
las Técnicas*, Vol. 33, Nº 71, 2010, pp. 161-168.

Lizalde, Eduardo. *Manual de flora fantástica*, en *Almanaque de cuentos y ficciones*.
México, Era, 2005.

López Parada, Esperanza. *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento
hispanoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de
Madrid, 1993.

Malaxecheverría, Ignacio. *Bestiario medieval*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999.

Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.

Mayos, Gonçal. *Hegel. Vida, pensamiento y obra*. Barcelona, Planeta DeAgostini,
Colección Grandes Pensadores 2007.

Noguerol, Francisca. "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura
hispanoamericana del siglo XX". En *Rilce* 15, 1, 1999, pp. 239-50.

----- “Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida”, *Variaciones Borges*,
Pittsburgh, 33, 2012, pp. 127-148.

Paley de Francescato, Martha. *Bestiario y otras jaulas*. Buenos Aires, Editorial
Sudamericana, 1977.

- Paracelso. *Botánica oculta. Tratado de las plantas mágicas*. Barcelona, Edicomunicación, 1999.
- Picas Contreras, Joan. “Poscolonialismo, conocimiento y poder. Contribuciones epistemológicas”. En *Intersticios* 5, 2, 2011, págs. 17-33.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo. “De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual”. En *Lo híbrido*, París, Índigo, 2005.
- Rojas Garcidueñas, Manuel. *De la vida de las plantas y de los hombres*. México, FCE-SEP-CONACYT, 1991.
- Rossetti, Dante Gabriel, “The Blessed Damozel”, en *A victorian anthology, 1837-1895*, edición de Edmund Clarence, Boston and New York, Harvard University, pp. 392-393.
- Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*, volúmenes I y II, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Salas, Alberto M. *Para un bestiario de Indias*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- Santiesteban Naranjo, Ernan, *Didáctica de la lectura*, Editorial Académica Española, 2010.
- Sariols Persson, Deerie, “Un tigre, dos tigres... Lo antiguo y lo nuevo en los bestiarios de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar”, *CILHA* - a. 13 n. 16 - 2012 - Mendoza (Argentina).

Artículos en internet

“Árboles devoradores de humanos”, en línea <http://dunheim.blogspot.mx/2012/08/arboles-devoradores-de-humanos.html> [con acceso el 28 de mayo de 2013].

Coronado, Pablo “El corazón de las plantas” en línea <http://www.iniciativat.com/component/content/article/68-ecologia/1728-el-corazon-de-las-plantas-parte-1.html>. [con acceso el 28/05/13].

“Etimología de rizoma”, en línea <http://etimologias.dechile.net/?rizoma>, con acceso el [28 de mayo de 2013].